DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIV. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BILDER

BÜSTEN, PORTRÄTE, KARIKATUREN

HANDSCHRIFTEN

VERSCHIEDENES

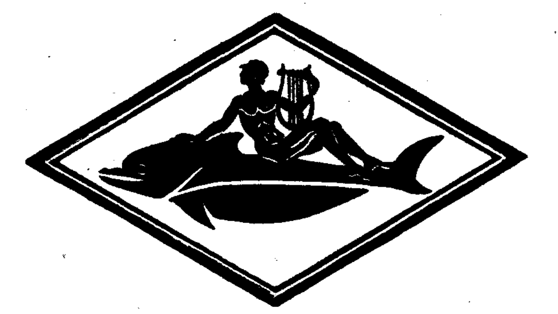
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIV. JAHRGANG * HEFT 1

MOZART-HEFT



OKTOBER 1931

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

MOZART UND SEIN VATER

VON

ERNST DECSEY-WIEN

In der Familie Mozart spielen sich seit 1756 dramatische Vorgänge ab, die ihren Höhepunkt 1781 erreichen; Spieler und Gegenspieler sind Vater und Sohn, Leopold und Wolfgang, und ihr Konflikt, nicht nur erziehungsgeschichtlich bedeutsam, spiegelt etwas vom Leben der Epoche.

Leopold Mozart, frühreif und praktisch, hat mit achtzehn Jahren die Universität Salzburg bezogen. Er entscheidet sich, wird Musiker, zuerst beim Präsidenten des Domkapitels, dann in Diensten des Erzbischofs, beginnt hier als vierter Violinist, bringt es zum zweiten, ist mit 38 Jahren Hofkomponist, mit 44 Vizekapellmeister. Er hat Karriere gemacht, als Bürgerlicher zwar keine gebietende, aber eine Lebensstellung erreicht, er fühlt sich und wird als Persönlichkeit empfunden. Mizler schätzt ihn, Marpurg lädt ihn zur Mitarbeit ein; seine Kompositionen, dann die im Geburtsjahr seines Sohnes entstandene Violinschule geben ihm Namen und Nimbus.

Leopold ist ein Pflichtmensch, von Kühle umweht, eine strenge Natur mit einem Zug von Selbstgerechtigkeit. Als ihn in Holland einmal die Frauenzimmer auf einem Ball küssen, schämt er sich nachher, in den Spiegel zu schauen. Durchaus kein weicher Vater, vielmehr fest und geordnet, bejaht er als Autoritätsmensch die Abzirkelung der Stände des Rokoko, die Bindungen der Etikette, die Gebote der Kirche. Aber durch sein Wesen geht ein heimlicher Bruch und spaltet ihn in zwei Leopolde. Er ist Ethiker mit stark egozentrischen Beweggründen, und er hat durch eine fragwürdige Erziehung ein unerhörtes Resultat erreicht.

Der Bruch . . .? »Sein Verhältnis zu seinen Geschwistern war recht kühl«, erzählt Abert (Bd. I, S. 3). »Er beschuldigte sie, die Schwäche ihrer Mutter zu seinem Nachteil ausgenützt zu haben . . .« Dieser unscheinbare Satz ist aufschlußreich. Leopold fühlt sich zurückgesetzt, er leidet an einem Minderwertigkeitsgefühl, das sich auszugleichen, ja mehr als auszugleichen sucht, und das schließlich in den Machtwillen umschlägt. Der Zurückgesetzte entwickelt den Ehrgeiz, zu herrschen, wenn nicht durch sich selbst, so durch seinen Sohn. Aus gleicher Quelle fließt sein Menschenhaß. Er mochte seine Landsleute nicht, nannte die Augsburger »Abderiten« und warnt den Sohn bei jeder Gelegenheit vor den »Bösewichtern«, die die Welt bevölkern. Er lehrt Mißtrauen und Vorsicht. Und doch hängt er von den Menschen ab, wirbt heimlich um die, die er verachtet . . . Nach seiner Geistesart hätte er ein Outsider sein, als Komponist ein Arnold Schönberg des Rokoko werden müssen: ein für sich allein und nur für sich selbst schmiedender Musiker oder ein versponnener Eremit der Musik wie Anton Bruckner. Aber im Gegenteil.

Leopold predigt das »Populare«, immer wieder das »Populare«: es scheint ihm das Mittel, Menschen zu beherrschen.
Als der Sohn in Paris ist, legt er ihm nahe, bei Kompositionen »vorher zu hören, was sie da machen, was ihnen am besten gefällt . . .« Und als der Sohn eine Oper komponiert, empfiehlt er ihm (11. Dezember 1780), bei seiner Arbeit »nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, — Du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner — vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt . . .« Er wünscht eine Kunst mit doppeltem Gesicht, mit Gefälligkeitslächeln für tout le monde und einer Anstandspose für die 10 Prozent Gebildeter. Gewiß sehr praktisch gedacht, gewiß für den Saisonerfolg außerordentlich bekömmlich, aber der Sohn, der es befolgt hätte, wäre eine Mode- oder Zeitgröße geblieben, eine Erscheinung wie Schobert oder andere, die heute nur noch vom musikhistorischen Seminar gekannt werden. Ganz anders, als Leopold dachte, wird Wolfgang später das »Populare« anwenden, es ganz anders erhöhen, einstilisieren, zur Gemütsmacht erheben, in der »Zauberflöte« — ganz anders.
Man sieht also schon den Bruch im Wesen des Vaters. Auch sonst wird er bemerkbar. Denn Leopold ist ein ehrgeizbesessener Utilitarier und ein von bedenkenlosen Mitteln geleiteter Erzieher. Das nervöse, überzarte Kind Wolfgang leidet an einer Neurose; aber die väterliche Pädagogik macht selbst vor einer Neurose nicht halt. Der brave Hoftrompeter Schachtner erzählt ja ein starkes Stück vom teufelaustreibenden Vater: »Fast bis in sein zehntes Jahr hatte Wolfgang eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andre Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene *Pistole* aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er *bleich* und begann *zur Erde zu sinken*, und hätte ich länger angehalten, er hätte sicher das Fraise (Krämpfe) bekommen . . .« Der simple Trompeter denkt einsichtiger als der Vater, der, seine Selbstunzufriedenheit nach außen werfend, seine Gewalttäterei fortsetzt. Er nötigt Wolfgang und seine Schwester zu Kunstreisen, wie sie im 18. Jahrhundert üblich waren, die aber auch, in der intensiven Art Leopolds betrieben, selbst mit Schlafwagen und modernem Komfort eine gefährliche Strapaze gewesen wären, und er betrachtet Krankheiten der Kinder als unangenehme Unterbrechung der Reisen. Er jagt die kleinen Patienten (Haag, Olmütz) wieder in den Wagen, obwohl sie eben Scharlach und die Blattern überstanden haben. Der Ehrgeiz macht ihn, der von sich behauptet, daß »die Ehre ihm mehr als sein Leben gilt«, zum Marktschreier, er kündigt die Kinder als »Wunder der Natur« an, ja in London als »das größte Wunder, dessen sich

Europa und die Menschheit überhaupt rühmen kann«, er setzt gelegentlich das Alter des Sohnes ein wenig herab, behauptet, daß ein vierhändiges Stück Wolfgangs die überhaupt erste vierhändige Sonate sei, die bis dahin geschrieben wurde; kurz, der Betriebsame, der auch den ersten Kompositionsversuchen Wolfgangs nachhilft, vertauscht das Pflichtmenschentum mit der Budenbesitzermoral und benützt, im Widerspruch mit seinem besseren Ich, den Reklameapparat des Rokoko ganz so raffiniert wie heute ein Manager die Presse.
Leopold, der, wie üblich, bei allen Aristokraten scharwenzelt, überwacht auch das erotische und sexuelle Leben des Sohnes, überwacht es bis in die mannbaren Jahre hinein, er mischt sich ganz undelikat in die Herzensangelegenheit mit Aloysia Weber, jagt den Sohn aus Mannheim weg — »fort mit Dir nach Paris!« — und bewirkt mit alledem, daß der Sohn nach dem Pariser Fehlschlag und dem verhängnisvollen Tod der Mutter sich kaum nach Salzburg zurücktraut. Dabei hatte das Pariser Abenteuer einen bedenklichen Hintergrund von familienegoistischen Motiven: Leopold betrachtete es als Erkundungsfahrt und hoffte, der Sohn werde dort ihm und der Nannerl Stellung und Einkommen verschaffen, ganz so wie er später von Wolfgangs Carrière in Wien Versorgung erhofft und deshalb die Heirat zu sabotieren sucht.
Leopold hat vielleicht auch einige kleine Züge von Selbsteingenommenheit auf dem Gewissen, die man an dem Kinde Mozart bemerkt, wenn man es ohne die herkömmliche Verniedlichung und Verherzigung betrachtet. Wolfgang, der vor dem Kaiser gespielt hatte, war mit diesem Dilettantenpublikum nicht zufrieden, er verlangt nach dem berühmten Wagenseil, Lehrer Maria Theresias, — »der soll herkommen, der versteht es« —, und Wagenseil kommt und wird von Wolfgang aufgefordert, ihm — umzublättern (wie wenn heute ein pianistisches Wunderkind Richard Strauß dazu einladen würde). Der Kleine tadelt auch das Klavierspiel des Kaisers, also eines Erwachsenen, mit einem »Pfui!«, was man ebenso herzhaft wie überheblich nennen kann. Aber — vielleicht hatte Leopold recht, zum Teil wenigstens recht. Mundus vult decipi. Die Stellung, die ein junger Pianist und Komponist bei der Assemblée einnahm, die Ansehenshöhe, die er, bei Serenissimus antichambrierend, erreichte, lag nicht viel über dem Niveau, das heute ein besserer, beliebter Barpianist einnimmt, täuschen wir uns darüber nicht. Tat Leopold für unseren Geschmack des Guten zuviel, so war es doch irgendwie zeitbestimmt.
Und überhaupt: es gibt auch eine positive Seite. So wie er gemischt war, war der Vater zweifellos ein Stimulans für den Sohn. Der Sohn mochte ihn geliebt, wohl auch sein Schelten gefürchtet haben, von dem unbequemen Mahner ging immer Impuls aus; erst zuletzt wird er passiv, als nichts mehr zu »retten« war. Leopold, der sich an der Menschheit ein bißchen schadlos halten will, einen kleinen Rachedurst zu kühlen hat, prüft den Sohn wieder-

holt: ob er das geeignete Werkzeug sei. Er durchleuchtet ihn psychologisch und kommt nur schwer über eine gewisse Enttäuschung hinweg. Dieser Sohn ist kein Leopold junior. Überhaupt besteht er vielleicht aus zwei Söhnen, ein gespaltener Mensch, heute so, morgen so, ein sonderbar begabtes und dennoch unverständliches Wesen! Er hätte ihn anders haben wollen.
»... ich würde ganz beruhigt sein, wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu *gedultig* oder *schläfrig, zu bequem*, vielleicht manchmal zu *stoltz*, und wie sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch *ohnthätig* wird; oder er ist zu ungedultig, zu hitzig, und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegen stehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er alsogleich *zufrieden* und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in die activitet setzen, dann fühlt er sich, und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Weeg stehen: und leyder werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besondern genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Weege seine angetrettene Laufbahn fortzugehn wenn er ein wenig Gedult hat ...?«
Dieser Brief (an die Baronin Waldstätten, August 1782), vernünftig wie alles, was der praktische Leopold tut, denkt, schreibt, verkennt nur völlig die Pole des künstlerischen Temperaments, zeigt Ahnungslosigkeit für das Hochgeschleudertwerden und Zusammenbrechen des produzierenden Menschen, für die sogenannten manischen und depressiven Perioden, die einander ablösen (wie es in noch gesteigertem Maß, der Erde entführend, das Leben vergiftend bei Hugo Wolf der Fall ist). Er vermißt, vielleicht mit Recht, eine gewisse Lebenstüchtigkeit Wolfgangs und tadelt mit größerem Unrecht den Mangel des gleichmäßigen Handwerkerfleißes, den er wohl selbst betätigt hatte. Aber Wolfgangs Fleiß war stürmischer, als der Vater fassen konnte, es war der Fleiß eines Besessenen. Ihn besaß eine dem Vater unbekannte Macht. Den Dämon kannte der auch komponierende Vater nicht. Darüber gab es keinerlei Verständigung. Den Dämon kannte er nicht.
Wenn auch der ausgleichende Wellengang der Mozartschen Musik, die nicht das Abrupte Beethovens kennt, das ganze neunzehnte Jahrhundert täuschte — unter der appollinisch beruhigten Oberfläche glühen doch Magma-Nester und ihr Feuerschein bricht demnach durch, sei es im Einleitungs-d-moll der Don Giovanni-Ouvertüre, in der c-moll-Phantasie oder in den Eruptionen der g-moll-Sinfonie. Der Feuerschein strahlt ins Gesicht des Betrachters. Mozarts Dämon war es schließlich, der gegen den Vater revoltierte und zugleich gegen einen zweiten Repräsentanten der Autorität, den Erzbischof. Das geschah in Wien, wohin Wolfgang als Musiklakai des Salzburger Erzbischofs übersiedelt, 1781, eine Knechtschaft, die er als freier Mann verläßt. Das Drama erreicht seinen Höhepunkt.

Es ist nicht gleichgültig, wem wir in unserm Leben begegnen. Begegnungen sind Schicksale, und die Hemmungen, die wir von Schicksalsmenschen erfahren, Erprobungen: sie zerbrechen den Schwachen, steigern den Starken. Für Mozart ist der »Mufti«, der Erzbischof Hieronymus Colloredo, erprobender Schicksalsmensch. Die üble Behandlung, die dreiste Anmaßung, die Demütigungslust Seiner Gnaden des geistlichen Fürsten bewegen den 25 jährigen Mozart zum Bruch mit ihm. Es ist der Bruch mit einer sozialen Gegebenheit, und nie zeigte sich der »kindliche« Mozart männlicher, nie trat er selbstbewußter auf als in dem Augenblick, wo er nicht weiß, was er beginnen, wohin ihn sein Stern noch führen soll. Der große Bruch kam bei einem kleinen Anlaß zustande. Der Erzbischof will dem nach Salzburg zurückreisenden Mozart ein dringendes Paket mitgeben, aber Mozart bedauert, nicht gleich dienen, nicht gleich fahren zu können. Er hat seine privaten Gründe. Es kommt zum Wortwechsel, aber Mozart läßt sich den Ton nicht mehr gefallen (»Bursch«, »Lump«, »Lausbub«, »Fex«), sein »Geblüt kommt in Wallung«, er wagt das Ungewagte und sagt Seiner Gnaden auf, er will nichts mehr mit ihm zu tun haben, seine lang geprüfte Geduld ist »gescheitert«, er verzichtet auf alle Impertinenzen, auch er hat ein Ehrgefühl, die Salzburger Tyrannei muß ein Ende haben, und ihr Ende ist sein »glücklicher Tag!« Seine Gebärde ist nicht mehr die des achtzehnten Jahrhunderts, sie ist — kühn und unerhört — die des Sichauflehnenden: Sturm und Drang! Die erzbischöfliche »Kanaille« hat Revolution gemacht.

Wolfgang hat den festen Posten aufgegeben, das Ideal des Vaters. Und der Vater ist außer sich. Er mißbilligt das Entlassungsgesuch, ja er, Leopold Mozart, der doch den Erzbischof auf dem Zug hatte, der gegen den Tyrannen immer die Faust in der Tasche ballte — er nimmt diesen Erzbischof gegen den Sohn in Schutz: er wird wieder praktisch, rät zur Nachgiebigkeit, hätte lieber das Unterducken gesehen, das Zukreuzekriechen, o! — ein Mensch ohne festen Posten! Aber vergebens. Kein Machtwort kann den Sohn mehr bestimmen, keine Bitte ihn umstimmen. Er hat sich für die Freiheit entschieden. Er bestimmt sich selbst. Der Bruch mit dem Erzbischof, zumal nach dem Auftritt mit dem Grafen Arco, ist ein Bruch mit der Autorität überhaupt.

Wolfgang weiß nicht, was er in jenem kritischen Augenblick tun soll. Er tut das Unpraktischste und — heiratet. Der unbesoldete Genius wagt, was sonst sogar der festbesoldete Philister scheut. Aber auch in seine Heiratsabsicht läßt er den Vater nicht mehr dreinreden, d. h. er läßt ihn warnen, predigen, beschwören und handelt nach seinem Willen. In einem Brief Wolfgangs aus jener Krisenzeit steht der Satz: »Ich muß Ihnen gestehen, daß ich aus keinem Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne . . .«, nämlich den alten, liebevoll erwägenden Papa. Es ist fortan eine Mauer zwischen beiden. War die Übersiedelung nach Wien ein sinnbildlicher Akt — Verlassen der väterlichen Umzäunung — so ist die Gründung eines Haushalts

ein ebenso bewußter Akt der Befreiung von der (sexuellen) Despotie des Vaters. »In Tyrannos!« Wolfgang kämpft um seine vita nuova, um die Notwendigkeit, ein eigengesetzliches Leben zu führen. Er weiß recht gut, Constanze hat nichts, es wird Sorgen geben, der liebe Gott kann ihm dauernde Gesundheit nicht schriftlich attestieren, und in Salzburg grollt einer, der hat von »Beifahl und Geld« geträumt und von einer fetten Mitgiftsheirat geschwärmt; aber er ist nicht Philister genug, um sich schrecken zu lassen. Die Hauptsache: er muß sich selbst finden. Er *will* die Selbständigkeit, sein Dämon will es.

Die Hochzeit findet am 4. August 1782 statt — Segen und Einwilligung des Vaters langen erst danach an — und genau ein Jahr vorher hat Wolfgang die »Entführung aus dem Serail« begonnen, genau ein Jahr vorher. Es war die Musik seiner eigenen Entführung aus alten Bindungen. Diese Musik weiß nichts mehr vom »Popularen« und vom Leutwohlgefälligen, sie trägt den rein persönlichen Stil Mozarts, das innerliche Musikerlebnis. Und nun, eine feine Ironie des Geschicks, verkehrt sich das Verhältnis: nun ist *er* es, Wolfgang, der (während der Arbeit) den Vater belehrt, der Sohn, der den Alten zum Schüler macht, ihm zeigt, wie man eine Oper komponiert, ihm seine Opernästhetik fallweise erklärt, ihm seine Kunstlehre löffelweise eingibt, erörtert, warum er hier das Zeitmaß wechselt, dort die Tonart verändert, wie weit er gehen darf, um noch charakteristisch zu sein, ohne exzessiv zu werden, kurz nach welchen Gesetzen er, Wolfgang, die Schablone überwindet. Faßt man alles zusammen, so fällt in dieses Krisenjahr 1781/82 eine mehrfache Befreiung: die von der Tyrannei des Vaters, von der des Erzbischofs und von der des »Popularen«: es ist das mozartwichtigste Jahr: das der beginnenden Meisterschaft.

Fortan ist sein Verhältnis zum Vater und umgekehrt ein kühleres, und Leopold selbst, den der Erfolg seines Kindes einst zur Komposition einer Sinfonie angefeuert hatte, hat das Komponieren längst aufgegeben. Doch erfuhr er bei aller Enttäuschung dennoch eine Genugtuung, es gab etwas, das seine Lebensarbeit bestätigte und ihm das Sterben erleichterte: das berühmte Wort, das ihm Joseph Haydn über Wolfgang gesagt hatte. Wie tief hinwiederum das Vater-Erlebnis Mozarts gewesen ist, zeigt eben die »Entführung« und zeigt nach ihr der im Todesjahr des Vaters entstandene »Don Giovanni«, sowie endlich die »Zauberflöte«. Man kann sagen: durch alle drei Werke geht ein Vater-Imago.

In der Urfassung Bretzners ist der Bassa ja der Vater des Belmonte, und darauf baute der Textdichter die Lösung geradezu auf. In Mozarts Fassung — er hat bekanntlich auf das »Original-Büchel« den stärksten Einfluß genommen — fehlt zwar dieses Motiv; aber unverkennbar trägt der Bassa verklärte väterliche Züge, nach einiger Wandlung wird er zum Vertreter des guten Prinzips, zum Träger des Ethos, zum Künder des Humanitätsgedankens.

Ähnlich im »Don Giovanni«. Auch hier wird einem Vatervertreter, dem Komthur, eine Frau entführt, auch hier wird der Komthur zum Repräsentanten höchster sittlicher Mächte, ja zum übermenschlichen Herold erhoben. Und endlich erfährt diese Erhöhung in der »Zauberflöte« Sarastro, dem ebenfalls ein Weib — Pamina — entführt wird, ja vielleicht war der der »Zauberflöte« zuvorgekommene »Kaspar, der Fagottist« Mozarten ein willkommener Anlaß, den Bösewichtscharakter Sarastros zu wandeln in den priesterlichen Mund der menschenerlösenden Güte. Zwar hat Mozart seine Bücher nicht selbst geschrieben, aber es ist doch seelenbezeichnend, was er als Komponist gewählt, wie viel er verändert und wofür er schließlich den dauergebenden Ton gefunden hat.

Der Kampf mit dem Vater ist der Kampf Mozarts um sein Ich. Und hierin zeigt er Verwandtschaft mit dem Schillerschen Kampfgeist, der den Herzog Karl Eugen in verschiedenen Verkleidungen immer wieder auftreten läßt, als Präsidenten in »Kabale«, als König Philipp, als Geßler und Octavio Piccolomini. Der Künstler Mozart ringt sich aus den Bindungen des ancien regime zur anti-autoritativen Richtung los und wird hiermit ein gewisser Vorläufer Beethovens, der schon ein geistiger Sohn der Revolution war. Mozart hat zwar das entscheidende Jahr 1793 nicht mehr erlebt, aber etwas vom »Sturm und Drang« lebt auch in ihm. Wie überhaupt das Wunder Mozart eins der komplementären Begabungen ist. Mozart ist kein Formalist und doch einer der größten Formkünstler. Er ist Stürmer und Dränger, und — Klassiker. Er ist der Repräsentant eines großen Gesetzes und einer großen Freiheit . . .

Er gewann den peinlichen, schwierigen, nervenverzehrenden Prozeß gegen seinen Vater ebenso durch Energie wie durch Herzenstakt und krönte seinen Sieg, indem er dem Besiegten Denkmale setzte.

MOZARTS HANDSCHRIFT UND NIEDERSCHRIFT

VON

ALFRED EINSTEIN-BERLIN

Mozarts Handschrift — und in diesem Zusammenhang ist vor allem an seine Notenschrift gedacht — ist noch nicht zum Gegenstand einer besonderen Studie gemacht worden, ob graphologischer oder anderer Art; obwohl das Material dafür in reichem Maße und schöner Ordnung vorhanden ist: vor einem Jahrzehnt hat Ludwig Schiedermair auf 88 Tafeln Proben Mozartscher Handschrift in chronologischer Folge herausgegeben und auch einige treffende Beobachtungen und Bemerkungen hinzugefügt.

Der erste und beinahe einzige, der sich mit Mozarts Handschrift etwas eingehender befaßt hat, war Hofrat André, wie er ja auch der erste war, der ein thematisches Verzeichnis der Mozartschen Werke, soweit sie in seinem Besitz waren, anlegte. Es sind so ziemlich 100 Jahre her — 1833, daß André derartige Bemerkungen zu Papier brachte; sie sind meines Wissens bisher gänzlich unbeachtet geblieben — obwohl das Manuskript, in dem sie sich finden, im Britischen Museum, durchaus nicht unbekannt ist. Ich muß es der von mir vorbereiteten dritten Auflage von Köchels »Chronologisch-thematischem Verzeichnis« vorbehalten, auf Andrés Bemerkungen näher einzugehen. Nur soviel: André gibt von der Mozartschen Handschrift eine Charakteristik, die für ihre Zeit sehr erstaunlich ist. Natürlich war es ihm nicht um graphologische Erkenntnis zu tun, sondern um Echtheits-Kriterien für den Sammler. Er spricht von bestimmten Eigentümlichkeiten, wie der Akkolade; den sonderbaren Schlußzeichen, der Bezeichnung von Piano und Forte, der Form der Vorschläge oder einzeln stehenden Sechszehntelnoten usw.; seine Beobachtungen müßten allerdings durch hundert weitere ergänzt werden. Gewisse Besonderheiten, ja sogar Sonderbarkeiten hat Mozart zeitlebens beibehalten. Während seine Notenschrift in seiner Jugendzeit sich ziemlich rasch verändert, bleibt sie sich seit etwa 1782 fast unverändert gleich —, was man von seiner Briefhandschrift nicht sagen kann. Die Briefe aus den letzten Jahren zeigen eine gesteigerte Unruhe und schwere Nervosität, indes die fünf Takte des Lacrimosa im Requiem, die letzten Noten, die er schrieb, die gleiche ergreifende Klarheit und Festigkeit bezeugen wie seine frühere Notenschrift.

Im allgemeinen hat André ganz recht, wenn er der Mozartschen Notenschrift die größte Genauigkeit bei größter Flüchtigkeit der Feder zuerkannte. Bezeichnend der C-Schlüssel, zu dem peinliche Komponisten 6 Striche brauchen, den Mozart aber nicht selten in einem Zug macht; der Baßschlüssel, dessen Halbkreis mit zwei Punkten bei Mozart in eine einzige Linie zusammenfließt. Es ist die schönste, harmonischste Komponistenhand, die es gibt. Man sieht den ganzen Abstand, wenn man neben einen Mozart Blätter *der* Komponisten legt, die als die zierlichsten Notenschreiber der Welt gelten: Mendelssohn, Chopin, Wagner, R. Strauß. Auch hier ist die Handschrift ein Spiegel des Geistigen und Seelischen; die Hand, die Noten schreibt, lügt womöglich noch weniger als die Schrift- oder Briefhand, wie man in der Musik selber ja auch nicht lügen kann. Um das Wunder der Unverändertheit von Mozarts Notenschrift bei seiner rapiden seelischen Entwicklung klarzumachen, sei auf Beethoven als Gegenbeispiel verwiesen. Man hat ein paar Jugendautographe von Beethoven lange Zeit für mozartisch gehalten: ich meine die vierhändigen Stücke Köchel Nr. 25a, Anhang Nr. 41a oder das Klaviertrio ebendort Nr. 52a; bis Wyzewa und Saint Foix ihren wahren Urheber erkannten. Man findet das, kennt man diese Manuskripte, zwar er-

staunlich, aber immerhin möglich und begreiflich. Beethoven hat noch in seiner ersten Manneszeit sehr zierlich geschrieben; man darf an die As-dur-Sonate op. 26 erinnern, die ja im Faksimile Erich Priegers allgemein zugänglich ist. Nun sehe man das durch einen Faksimiledruck des Drei Masken-Verlags seit einigen Jahren ebenfalls leicht zugängliche Autograph von op. 111 an, dessen erster Satz als Reinschrift anzusprechen ist; dessen zweiter allerdings als Brouillon und Reinschrift zugleich. Man wird zugestehen, daß die Spannweite zwischen Jugend- und Altershandschrift ungeheuerlich groß ist.

Beethovens und Mozarts Handschriften sind sich schließlich so unähnlich wie ihre Schaffensart. Man hat diese Schaffensart oft in Gegensatz gestellt. Mozart, der sogenannte »Götterliebling«, dem die Gedanken angeblich von selber zufliegen und sich von selber gestalten; Beethoven, der Kämpfer, der schon um die Form seines Motivs, seines Themas schwer und qualvoll ringt und noch mehr um die Gestaltung der Idee eines ganzen Werkes. So ist es ganz und gar nicht gewesen. Man braucht nur an das Geständnis zu erinnern, das Mozart vor der Aufführung des »Don Giovanni« dem Prager Musiker Josef Kucharz machte: »Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Komposition verwandt als ich . . . Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen . . .« Die herkömmliche Anschauung des Gegensatzes zwischen Mozart und Beethoven rührt daher, daß wir von Mozart verhältnismäßig wenig Skizzen zu Kompositionen besitzen, von Beethoven aber die außerordentliche Masse der Skizzenbücher, die für eine große Reihe von Werken tatsächlich gestatten, den inneren Werdeprozeß einer Komposition sozusagen dokumentarisch zu verfolgen.

Der Unterschied der Arbeitsweise ist nicht bloß durch die Persönlichkeit, sondern durch den Stil, durch die Generation der beiden Meister bestimmt. Beethoven hat einmal von sich gesagt, er sei obligat auf die Welt gekommen; Beethoven arbeitet prinzipiell nicht mehr mit Haupt- und Neben-, sondern nur mehr mit obligaten Stimmen. Mozart arbeitet konzertant. Das sind natürlich nur ganz allgemeine, grobe Begriffe. Bei beiden Meistern ergibt sich in einer gewissen Periode ihres Schaffens die Notwendigkeit, sich mit dem sogenannten strengen oder »gelehrten« Stil, mit der Altklassik, mit dem Erbgut der Vergangenheit auseinanderzusetzen: das große Problem ihrer Spätzeit, das jeder auf seine Weise, und man darf es zögernd vielleicht aussprechen, das Mozart auf eine vollkommenere Weise gelöst hat. Auf dem Gegensatz von obligat und konzertant beruht es, wenn Beethovens Vorbereitung auf die endgültige Niederschrift eines Werkes eine ganz andere sein mußte als die Mozarts. Beethoven mußte seinen ganzen thematischen Apparat bereitstellen; Mozart brauchte nur die motivischen, melodischen Folgen im Kopf zu haben. Daher auch der charakteristische Gegensatz in

den unausgeführten Werken beider Meister. In den Skizzenbüchern ruht ein ungeheures Material von Motiven, die Beethoven nie benützt hat, wir wissen nicht, hat er es verworfen, hat er es nur nicht zu einem Kosmos geordnet. Bei Mozart gibt es eine verhältnismäßig ebenso große Masse angefangener, nicht zu Ende geführter Werke jeder Art — von der Oper bis zum Klavierstück; man kann beinahe wie Leporello sagen: d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età; lauter kleine musikalische Liebschaften, mit denen Mozart begonnen hat sich einzulassen; und die er dann ohne Bedenken und Bedauern verließ — ein Don Giovanni schöpferischen, zeugenden Reichtums. Es ist in den meisten Fällen ganz unerfindlich, weshalb Mozart ein solch begonnenes Werk nicht fertig gemacht hat. Er wurde abgerufen, gestört, vergaß es, ließ es einfach liegen.
Vielleicht daß derartige Keime oder angefangene Sätze in manchen Fällen als Ersatzstücke gedacht sind. Mozart hat genau wie jeder andere Komponist von der Korrektur im einzelnen ausgiebigen Gebrauch gemacht; aber, wenn er irgendwo steckenblieb, wenn ihm an einem entscheidenden Punkte klar wurde, daß die *Konzeption* eines ganzen Satzes seinen Absichten nicht entsprach, fing er lieber von einem neuen Ausgangspunkt von vorne an. Wir wissen, daß dies »Neumachen« auch vollständig seinem Verfahren als Lehrer entspricht. Er korrigierte nicht, sondern sagte, »das hätte ich so gemacht«, und schrieb die entsprechende Stelle neu. Er war nicht für Reparatur, sondern für Schöpfung, er wußte, daß eine brüchige Stelle nicht geleimt werden kann, sondern auf einen Fehler im Gesamtorganismus hindeutet. Schon Hermann Abert hat in solchen Fällen sehr gut von einem »Durchmessen der Bahn nochmals im Flug« gesprochen.
Im allgemeinen gibt es bei Mozart keine Konzepte oder erste Niederschriften und Reinschriften; die erste Niederschrift ist Reinschrift zugleich. Das gilt gleichermaßen für die kleinsten wie für die größten Werke. Es gehört zu den reinsten und begeisterndsten geistigen Genüssen, zu verfolgen, wie Mozart dabei vorgegangen ist — vorgegangen im eigentlichen Sinn. Beim E-dur-Trio Köchel Nr. 542, das ebenfalls als Faksimiledruck vorliegt, hat er den ganzen ersten Themateil in allen Stimmen in *einem* Zuge niedergeschrieben. Vom zweiten Thema angefangen, da wo das dolce steht, schreibt er zwei Takte lang die Violin- und die Gegenstimme der Klavierhand, und führt dann die Geigenstimme allein weiter; dann springt er zum Klavier über, dann zum Cello; die folgende kleine kontrapunktische Verflechtung wird in allen Hauptstimmen ausgeführt. Im ganzen weiteren Verlauf des Satzes kann man dann beobachten, mit welcher Sicherheit, Hellsichtigkeit, Handwerksmeisterschaft Mozart den Gang des Ganzen fixiert — nicht etwa bloß andeutet, sondern in allen Einzelheiten fertig macht, um alles bloß Begleithafte der späteren Niederschrift zu überlassen. Man wird an das große, nicht fertig gewordene Längsschiff des Doms von Siena erinnert, an dessen Mauern

auch schon die ganze Inkrustierung in Marmor vollendet ist: nicht bloß die Konstruktion ist da, sondern auch das Detail.
Die Bekanntschaft mit der Altklassik, genauer mit Händels und Bachs Werken in den ersten Wiener Jahren führt in Mozarts Arbeitsweise eine Änderung herbei. Seine Neigung zu »spekulieren«, verbindet sich mit der Notwendigkeit, zu kombinieren. Skizzenblätter mit kontrapunktischem Inhalt tauchen auf; neben den vollendeten Fugen stehen eine ganze Reihe von angefangenen Stücken solcher Art. Für Mozart waren das ebenfalls Werke der bloßen Übung. Von Anfang an muß ihm das Ziel einer Verschmelzung der homophonen, konzertanten Schreibweise mit dem polyphonen Prinzip vorgeschwebt haben, er würde sich ausgedrückt haben: eine Verschmelzung, Versöhnung des galanten und gelehrten Stils; er würde gesagt haben: er wolle alles Gelehrte in seinem persönlichen Stil so aufgehen lassen, daß der Liebhaber *und* der Kenner befriedigt werde, und daß der Liebhaber der aufgewendeten Kunst gar nicht gewahr würde. Wir wissen alle, in welch unbegreiflichem Maß ihm das gelungen ist. Wir denken nicht so sehr an das Wunderwerk der letzten Jahre, das Finale der großen C-dur-Sinfonie oder an die Choralbearbeitung aus dem zweiten Akt der »Zauberflöte«, sondern etwa an das Menuett der g-moll-Sinfonie, das die Waagschale von galant und gelehrt *unmerklich* nach der Seite des Gelehrten sinken läßt, oder das Finale des A-dur-Klavierkonzerts, das ebenso unmerklich das Verhältnis umkehrt. Es versteht sich von selbst, daß auch ein Mozart einen Satz wie das Finale der Jupitersinfonie nicht ohne Skizzierung niederschreiben kann. Im Manuskript fehlen denn auch, von ein paar Verdoppelungen abgesehen, die Anzeichen der sukzessiven Niederschrift. Ganz ähnlich steht es um die größeren Ensembles der Opern, in denen Mozart sich auf Skizzenblättern kombinatorische Möglichkeiten klar gemacht hat, um im Fluß der Arbeit später nicht behindert zu werden.

*

In vielen Fällen geben freilich nur die Haupthandschriften selbst Auskunft darüber, daß auch Mozart um die Formung seiner Absichten schwer hat ringen müssen, und daß er nichts weniger war als das Instrument, das der »göttlichen Eingebung« —, die ja immer das Primäre, Vorausgesetzte ist —, nur zu folgen brauchte. Was Mozart in der Widmung seiner sechs Quartette an Haydn bekennt, ist buchstäblich wahr: »essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica« — »sie sind wahrhaftig die Früchte einer langen und mühevollen Arbeit«. Die Autographe, heute — noch nicht lange — einer der größten Schätze des Britischen Museums, beweisen das auf Schritt und Tritt, und ihre eingehende Untersuchung böte den tiefsten Einblick in Mozarts Handwerk und Kunst.

MOZART-SUITE

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

MOZARTS VERHÄLTNIS ZUM KLAVIER

Trotz der Vielseitigkeit, die Mozart auch als ausübender Künstler an den Tag legte, nahm doch das Klavierspiel den wichtigsten Platz ein: »Das Klavier ist nur meine Nebensach, aber, Gott sei Dank, eine sehr starke Nebensach.« Darüber steht ihm nur die Komposition. Auch Violin- und Orgelspiel haben ja den Künstler zeitweilig stark gefesselt und zu bewundernswerten Leistungen geführt, aber das Klavierspiel konnte doch dauernd die bevorzugte Stellung behaupten. Die ersten musikalischen Gehversuche des etwa dreijährigen Kindes spielen sich auf diesem Instrument ab, und bei den letzten Konzertreisen des reifen Meisters spielt das Klavier die Hauptrolle. Dazwischen wurde diese »sehr starke Nebensach« niemals völlig vernachlässigt. Die kompositorische Begabung und die immense allgemeine Musikalität kamen natürlich seit den frühesten Jahren dem Klavierspiel Mozarts ungemein zustatten und setzten den Künstler besonders auch in die Lage, durch die momentane Erfassung jeder Komposition diese gleich vollendet vom Blatt zu spielen, das zur damaligen Zeit überhaupt sehr gepflegte Improvisieren besonders zu kultivieren und mit Einbeziehung der schwierigsten kontrapunktischen Künste zu komplizieren. Transponieren einer Komposition, Begleiten eines italienischen Gesangsstücks aus dem Stegreif mit Anwendung immer neuer harmonischer Möglichkeiten bei den Wiederholungen werden dem Knaben schon bei seinem ersten Aufenthalt in Paris nachgerühmt. Aus London weiß der Vater von dem Sechsjährigen zu berichten: »Der König hat ihm nicht nur Stücke vom Wagenseil, sondern vom Bach« (gemeint ist Johann Christian), »Abel und Händel vorgelegt, alles hat er prima vista weggespielt. Dann hat er der Königin eine Aria, die sie sang, und einem Flautroversisten ein Solo accompagniert. Endlich hat er die Violon-Stimme der Händelschen Arien, die von ungefähr dalagen, hergenommen und hat über den glatten Baß die schönste Melodie gespielet, so, daß alles in das äußerste Erstaunen geriet«.

Auch auf den italienischen Reisen, wo doch sehr viel Zeit der eiligen Arbeit an den italienischen Jugendopern gewidmet werden mußte, erregte Mozarts Spiel Bewunderung. Von der großen Reise durch Deutschland nach Paris sind die Meldungen über pianistische Betätigung und rückhaltslose Anerkennung der Zuhörer häufig. Aus Augsburg vernehmen wir nach Mozarts eigener Erzählung: »Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludierte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem H. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orgelmäßig

spielen hören; ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die fugue ging ex g minor) fing ich major an und ganz was scherzhaftes, aber in nämlichem Tempo, dann endlich wieder das Thema und aber in der Umkehrung; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der fugue brauchen könnte? — — ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser« (ein Salzburger Schneider!) »angemessen hätte. Der Dechant war ganz außer sich.«
In Augsburg bringt Mozart den Klavieren des vortrefflichen Instrumentenbauers J. A. Stein lebhaftes Interesse entgegen, an denen er die saubere und sehr peinliche Arbeit und die Anwendung der Auslösung besonders lobt, die den meisten damaligen Klavierbauern noch zu mühsam erschien. Chr. M. Wieland, der im übrigen gerne etwas zugeknöpfte Abt Vogler, der ganze Mannheimer Musikerkreis um Chr. Cannabich zollten einmütig Mozarts pianistischer Kunst höchstes Lob. Als diese Reise durch den Tod der Mutter in Paris und durch das Fehlschlagen aller Versuche, eine Anstellung zu finden, ein Ende voll Enttäuschung gefunden hatte und der befreiende Schritt der Loslösung vom Salzburger Hof getan war, wählte sich der Meister das »Klavierland« Wien zum ständigen Wohnsitz.
Es beginnt nun die Zeit der eifrigsten Konzerttätigkeit. Eine Akademie jagt die andere. Die stattliche Subskriptionsliste auf Mozarts Abonnementskonzerte aus dem Jahre 1784 trägt unter 174 Zeichnern die klangvollsten Namen des Adels und des vornehmen Bürgertums im damaligen Wien. Ein Verzeichnis der Konzert- und Akademieverpflichtungen, das Mozart dem Vater übersandte, reichend vom 26. Februar bis zum 3. April des Jahres, zählt nicht weniger als 22 solcher Anlässe auf. Leopold Mozart, bei dem Sohn zu Besuch weilend, weiß später Nannerl allerhand Wunder über die Beliebtheit Wolfgangs beim Wiener Publikum bis zum Kaiser hinauf, aber auch über die aufreibende Arbeit dieser Zeit zu erzählen. »Wenn nur einmal die Akademien vorbei sind: es ist ohnmöglich, die Schererei und Unruhe alles zu beschreiben: Deines Bruders Fortepiano-Flügel ist wenigstens 12mahl, seit dem hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden.« Kaiser Joseph II. schätzte Mozart sogar lange nur wegen seiner Leistungen auf dem instrumentalen Gebiet und übersah völlig die Bedeutung des Dramatikers. Muzio Clementi, einer der bedeutendsten Pianisten seiner Zeit, zollte dem Meister schmeichelhaftes Lob, und Carl Dittersdorf stellte Mozart in Dingen des Geschmacks weit über Clementi.
Die gewaltige Steigerung der klavieristischen Tätigkeit Mozarts spiegelte sich wider in einem verblüffenden schöpferischen Reichtum an Klavierwerken aller Art, der in die Zeit von 1782 bis 1786 fällt. Dieser Epoche verdanken wir die Entstehung von 15 Klavierkonzerten, von den großen

Phantasien, der c-moll-Sonate, polyphonen Klavierstücken und Variationen. Eine innere Wandlung in Mozarts Entwicklung, die durch den Weg vom Don Juan bis zur Zauberflöte, durch die fortschreitende Verinnerlichung und zugleich die Abkehr vom Zeitgeschmack gekennzeichnet erscheint, bewirkte, daß die Brücken zwischen dem Künstler und dem Wiener Publikum abgebrochen wurden. Die Folge davon war, daß der reiche Quell an Klavierschöpfungen zu versiegen begann, die Konzerte seltener wurden und bald ganz aufhörten. So recht hat von jetzt ab eigentlich nur Prag mit Mozarts Entwicklungsgang Schritt zu halten vermocht, wie die Schilderungen Niemetscheks und Stiepaneks darlegen. Die Konzerte, die Mozart auf seinen letzten Reisen nach Deutschland gab, waren zwar »von seiten der Ehre herrlich, aber in betreff des Geldes mager ausgefallen.« Denn nur wenige Feinschmecker brachten Verständnis für seine reife Kunst mit. Seine Vorliebe für kunstvolles kontrapunktisches Stegreifspiel hatte sich der Künstler bis in die letzte Lebenszeit bewahrt. So soll er, einst im Hause der Konstanze der Berliner »Entführung«, der Sängerin Sophie Niklas, zu Besuch, auf die Aufforderung einiger Musiksachverständiger am Klavier improvisiert haben, wozu er von diesen zwei Themen erhielt. »Die Sängerin trat neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gerne scherzte, sah zu ihr hinauf und sagte: Nun? habens auch a Themerl auf'm Gewissen? Sie sang ihm eins. Er begann nun das reizendste Spiel bald mit diesem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er sie alle drei zusammen, zum höchsten Genuß und Erstaunen der Anwesenden.« Im Jahre 1791 schreibt Mozart noch ein Klavierkonzert (K. V. 595), das er auf Einladung des Klarinettisten Beer in dessen öffentlicher Akademie spielte. Es war das letzte Auftreten Mozarts.

Um sich von Mozarts Spiel, soweit dies überhaupt den Nachgeborenen möglich, ein Bild zu machen, muß man vor allem hören, was der Meister an anderen lobte, was er tadelte, was an sachlichen Urteilen von Zeitgenossen auf uns gekommen ist und was uns Mozarts Kompositionen in dieser Hinsicht offenbaren können. Nach all diesen Quellen zu schließen, müssen die Klarheit, die Natürlichkeit, die rhythmische Präzision und der empfindungsvolle Ausdruck Wesensmerkmale von Mozartscher Vortragskunst gewesen sein. Wiederholt macht der Meister bei anderen Pianisten Ausstellungen wegen mangelnder Deutlichkeit, wegen Nichteinhalten des Taktes. Häufig klagt er über zu rasche Tempi, »daß es nicht auszunehmen war«. Ein solcher Vorwurf trifft beispielsweise den sehr angesehenen Pianisten des Mainzischen Kurfürsten, Joh. Fr. Sterkel, ferner den Abt Vogler, über den eine sehr aufschlußreiche Briefstelle Mozarts hier Platz finden möge. »Vor dem Tische hat er mein Concert prima vista — herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders, als er stand, und bisweilen machte er

eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Die Zuhörer können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken — empfinden so wenig dabey — als *er.* Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht geraten konnte, ihm zu sagen: *Viel zu geschwind.* Übrigens ist es auch leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen! In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es sein soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt.«

Diese Worte könnte noch heute mancher Interpret Mozartscher Werke beherzigen. Mozart will aber auch eine strenge Scheidung gemacht wissen zwischen »Partiturschlagen« und »Galanteriespielen«, womit er die präzise pianistische Durcharbeitung eines Stückes meint. Er legt die Übung der letzteren Art seiner begabten Schwester warm ans Herz. Sehr wertvollen Einblick gewinnen wir aus einer gelegentlichen Eigencharakteristik in einem Briefe an Leopold. »Nun sieht und hört er« (sc. der Klavierbauer Stein), »daß ich mehr spiele als Beecke, daß ich keine Grimassen mache und doch so expressive spiele, daß noch keiner, nach seinem Bekenntnis, seine Pianoforte so gut zu traktieren gewußt hat. Daß ich immer accurat im Takt bleibe. Über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. Bei ihnen gibt die linke Hand nach.« Die hier geschilderte Art des Rubatospiels scheint der heutigen Musikübung völlig verloren gegangen zu sein. Sie erfordert eine große rhythmische Unabhängigkeit beider Hände voneinander.

Etwas befremdend wirkt zunächst ein Urteil Beethovens über Mozarts Spiel. Es wird aber, genau besehen, für die Interpretation Mozartscher Werke sehr aufschlußreich. Carl Czerny berichtet, daß Mozart nach Beethovens Aussage ein »feines, aber zerhacktes Spiel gehabt habe, kein ligato«. Nur allzusehr hat das ganze 19. Jahrhundert die aus den Werken Beethovens und der Romantik abgeleitete Vortragspraxis auf Mozarts Werke erstreckt. Geschäftige Bearbeiter haben diese mit einer Unzahl von Legatobogen versehen und taten sich hierbei auf die »Flüchtigkeit« der Mozartschen Handschrift noch etwas zugute. So entstand aus Mozarts Werken ein Wechselbalg, der der romantischen Auffassung nicht voll entsprechen konnte und die ursprüngliche Gestalt der Kompositionen empfindlich fälschte. Die

Folge war, man wußte mit den Werken nichts anzufangen und würdigte sie zu bloßem Übungsstoff der Musiklehranstalten herab. Der Reichtum, der durch die romantische Bearbeiterpraxis verschüttet war, kam erst in letzter Zeit durch ein Zurückgreifen auf das Originalmanuskript wieder zutage. Viele Beweise verantwortungsbewußter, peinlicher Notierungsweise in Mozarts Handschriften, zeigten, daß der Meister die vielen Legatobogen, die ihm die spätere Zeit andichtete, nicht vergessen oder aus Bequemlichkeit zu setzen unterlassen hat, sondern daß er überall dort kein Legato wollte, auch dann nicht, wenn etwa wie so oft zwischen Exposition und Reprise einer Komposition Vortragsvarianten entstehen. Mozart wollte eben dann das einemal legato, das anderemal non legato gespielt haben, und dieser Wille des Meisters soll dem Interpreten seiner Werke heilig sein. Schränkt Beethoven mit dem Worte »fein« nicht auch schon die Bezeichnung »etwas zerhackt« ein! Man hat es also bei den vielen Läufen und Skalen Mozarts sehr oft mit einem non legato zu tun, das dem Vortrag jene perlende Leichtigkeit und Klarheit verleiht, wie sie so oft vom Meister gefordert werden und durch Legatospiel nicht zu erreichen sind. Ein Verwischen von Passagen, wie es Mozart oft ankreidet, wird auf diese Weise vermieden. Wenn nicht alles trügt, werden die Früchte, die ein solches Sichbesinnen auf die Handschrift zeitigt, bereits heute deutlich offenbar, da dem Klavierwerk Mozarts gesteigertes Interesse entgegengebracht wird.

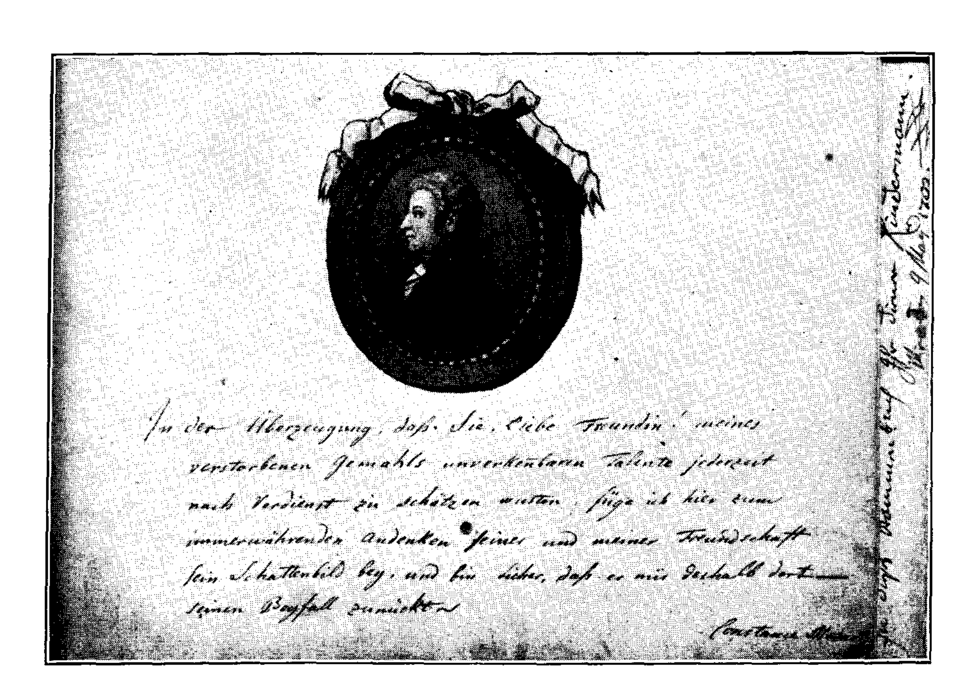
Mozarts Spiel freilich als die Summe der blühenden Einfälle eines jeweiligen schöpferischen Augenblicks, als das wogende Auf und Ab seiner reichen unerschöpflichen Phantasie, der Nachwelt einfangen zu wollen, durch bloße Worte deutlich machen zu wollen, wäre ein vergebliches Beginnen. »Dürfte ich mir noch eine Erdenfreude von Gott erbitten«, ruft ein glücklicher Zeuge von der Wirkung Mozartschen Spiels, Niemetschek, einmal aus, »so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Klavier phantasieren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten imstande war«. Ein solches Phänomen ist einmalig, unwiederbringlich, sinkt mit dem begnadeten Künstler für immer ins Grab. Es zu erfassen, voll zu genießen, ist das ausschließliche Vorrecht aller derer, die das Glück hatten, Zeitgenossen des Meisters zu sein und seinem Geistesfluge zu folgen. Den späteren Geschlechtern bleibt die schöne Pflicht, das Erbe der Großen zu verwalten und ihren Geist lebendig zu erhalten für die kommenden Generationen. Und man darf hierzu dankbar sagen: »Glückes genug!«

MOZART ALS LEHRER

Alle unsere großen Meister haben ihre Schulen hinterlassen nicht durch die Ausübung eines umfassenden Lehramtes, sondern durch das lebendige Beispiel ihres Werks und ihrer Kunstübung. In diesem Sinne sind sie die Lehrer aller folgenden Generationen geworden. Dies bei Mozart zu er-



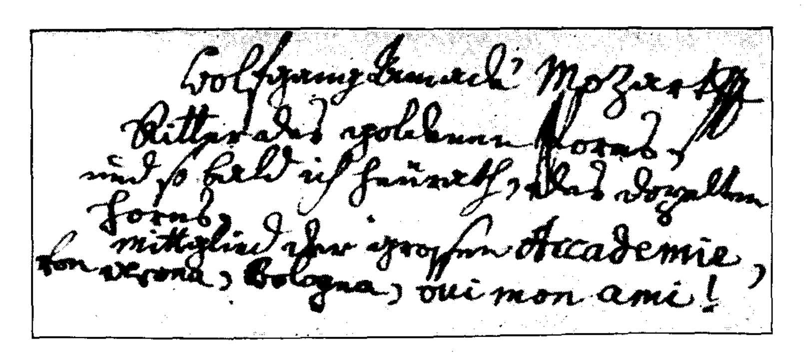
M O Z A R T
Nach einem unvollendeten Ölgemälde von Joseph Lange,
dem Schwager des Meisters (1782)



In der Überzeugung, daß Sie, Liebe Freundin! meines
verstorbenen Gemahls unverkennbaren Talente jederzeit
nach Verdienst zu schätzen wußten, füge ich hier zum
immerwährenden Andenken seiner und meiner Freundschaft
sein Schattenbild bey, und bin sicher, daß er mir deshalb dort
seinen Beyfall zunickt—

Constanze Mo[illegible]

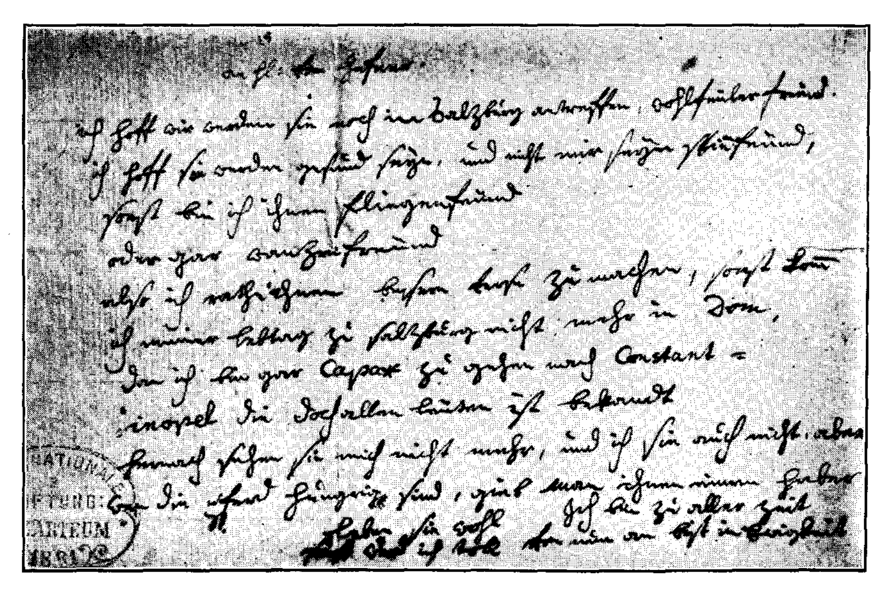
MOZARTBILDCHEN MIT KONSTANZES EINTRAGUNG
Aus dem Stammbuch der Mozartschülerin Babette Ployer
(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)



Wolfgang Amadé Mozart
Ritter des goldenen Sporn,
und so bald ich heurath, des doppelten
Horns,
mitglied der grossen Academie
von verona, Bologna, oui mon ami!

UNTERSCHRIFT MOZARTS MIT EINEM GEREIMTEN ANHANG

SCHERZGEDICHT MOZARTS AN DIE SALZBURGER ROSALIE



GEREIMTE NACHSCHRIFT MOZARTS AN DEN JUGENDFREUND
H. W. v. HEFNER

(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)

härten, ist nicht der Zweck der folgenden Ausführungen, sondern es gilt hier schon den Begriff »Lehrer« enger zu fassen insoweit, als es sich um die persönliche Unterweisung handelt. Ein Genie hat nie den idealen Lehrer abgegeben im bürgerlichen Sinne. Die lebendige, nimmer rastende Phantasietätigkeit entführt den »Großen« nur allzu leicht seinen pädagogischen »Pflichten«, sein Interesse erschlafft zu rasch an der mittelmäßigen Fassungskraft des Schülers, und dieser läuft leicht Gefahr, von der übermächtigen Individualität seines Meisters erdrückt zu werden und dem Manierismus rettungslos zu verfallen, da er nicht imstande ist, seine Eigenart gegenüber dem stärkeren Einfluß der überragenden künstlerischen Potenz zu behaupten. Auch schöpft jeder große Künstler ein Weltbild nach einer bestimmten Seite hin so völlig aus, daß einem Epigonen nichts zu tun übrig bleibt, als seinen Meister in verwässerter Art zu wiederholen.

Mozart war von seiner pädagogischen Sendung auch keineswegs durchdrungen. »Zu *der* Arbeit bin ich nicht geboren«, eröffnet er einmal ganz frei seinem Vater. »Ich darf und kann mein Talent im Componieren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmut so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben; und das würde ich durch die vielen scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges Metier«. Mit dem Unterricht an bestimmte Zeiten gebunden zu sein, empfand der Künstler als lästige Hemmung. Er, der »in der Musik stak« — daß er »den ganzen Tag damit umging«, mochte sich nicht im Zwang einer Stundeneinteilung wohl fühlen. So war die pünktliche Einhaltung der Lehrzeiten immer ein wunder Punkt. Stets aufnahmefähig, rasch entflammt, mochte er, im Bann einer Eingebung, oft den wartenden Skolaren haben sitzen lassen. Zwei Eigenschaften haben Mozart, wenn man von seiner überragenden Künstlerpersönlichkeit zunächst ganz absieht, gewiß im Lehrberuf sehr unterstützt: die Prägnanz seiner Kritik und Ungezwungenheit in der Mitteilung. Mozart hat nie mit einer überzeugten Meinung hinter dem Berge gehalten. Mit wenigen Worten charakterisiert er schlaglichtartig die Situation, trifft den Kernpunkt des Problems. Oft sind solche Urteile mit einer kräftigen Dosis von Ironie gemischt. Doch geht es dem Künstler immer um die Sache, nie um die Person.

Bis zu Mozarts Wiener Aufenthalt erfahren wir öfters Einzelheiten über des Meisters Unterricht, weil er zu dieser Zeit dem Vater noch ausführlich berichtet. Bei einem großen Teil seiner Schüler gilt der Unterricht dem Klavierspiel, auch Kompositionsschüler werden genannt. Aloysia Weber, Mozarts Jugendgeliebte und nachmalige Schwägerin, hat von dem Meister manche Unterweisung in der Gesangskunst empfangen. Im allgemeinen finden wir, daß sich Mozarts Verhältnis zu seinen Schülern immer erst durch menschlich tiefergehende Beziehungen enger knüpfte. Solange der Unterricht ein bloßes Geschäft, eine Frage des Verdienstes blieb, stellte sich kein besonderes Inter-

esse ein. Da war aber auch immer wieder die musikalische Begabung eine solche Brücke zum persönlichen Nähertreten. Zu den begabteren Schülern Mozarts zählt die Tochter des Mannheimer Komponisten Christian Cannabich, Rosa. Ihr hat Mozart auch eigens seine Klaviersonate (K. V. 309) komponiert, deren Andante »ganz nach dem Caractère der Madelle Rose« gemacht ist. Anfangs hat der Lehrmeister trotz der Musikalität der Elevin allerhand an ihr auszustellen. »Sie ist sehr geschickt und lernt sehr leicht. Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. Ich kann sagen, daß ich oft sehr Mitleiden mit ihr habe, wenn ich sehe, wie sie sich oft bemühen muß, daß sie völlig schnauft, und nicht aus Ungeschicklichkeit, sondern weil sie nicht anderst kann, weil sie es schon so gewohnt ist, indem man es ihr nie anderst gezeigt hat.« Seine Hoffnung, aus ihr eine tüchtige Klavierspielerin zu machen, indem er sie »Passagen, Triller, Mordanten extra exerzieren« läßt, »bis die Hand völlig eingericht wäre«, erschien sich zu erfüllen. Wenige Zeit später lobt der Meister das Mädchen. »Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches Vergnügen gemacht, sie hat meine Sonate ganz — vortrefflich gespielt.« Das Charakterbild im Andante scheint lebenswahr gelungen zu sein, und so spielte Rosa das Stück auch mit »aller möglichen Empfindung« und nahm es gern immer wieder vor.
Die hochzuehrende scolarin Madelle Pierron, die Tochter von Mozarts Mannheimer Hauswirt, wird öfters erwähnt, ohne daß wir Näheres über ihr Spiel erfahren. Sie trug gemeinsam mit Rosa Cannabich und Aloysia Weber ihres Meisters Konzert für drei Klaviere vor, als es für Mozart Abschied von Mannheim nehmen hieß. Ein holländischer Offizier, de la Potrie, erhielt Lektionen in »Galanterie« und Generalbaß. In Paris war Mozart mit einer Kompositionsschülerin gesegnet, der nichts einfiel. Es war die Tochter des Duc de Guines. Eine gegebene Melodie zu harmonisieren, machte ihr keine Schwierigkeit, wie sie überhaupt an Musikalität nichts zu wünschen übrig ließ. Aber der Einfall blieb gänzlich aus. »Sie hat gar keine Gedanken. Es kömmt nichts.« Sogar die Variation einer gegebenen Melodie, die Fortführung eines Melodieanfangs bot unüberwindliche Hindernisse. »Wenn sie keine ideen oder Gedanken bekömmt, so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben.« So war es denn auch; und zu dem Verdruß des Lehrmeisters, nicht das Gewünschte erreicht zu haben, kam noch der, sich von dem noblen Papa um einen Teil des Honorars geprellt zu sehen.
In Wien führte dem Meister die reiche Konzerttätigkeit manche Schüler und Schülerinnen aus den Kreisen des Adels und des vornehmen Bürgertums zu. Die Namen der Gräfinnen Thun, Rumbeck, Zichy und Palfy, des Grafen Hatzfeld, des Fürsten Lichnowsky werden in solchem Zusammenhang in Mozarts Briefen oft genannt. Der Künstler ging in den Häusern des Adels aus und ein, doch dürfte dieser Unterricht nicht anders als ein Modesport der vornehmen Herrschaften gewertet werden, der sozusagen zum guten

Ton gehörte. Eine besondere Bewandtnis hatte es mit der Schülerin Josephine Aurnhammer. Mozart schätzte sie als Künstlerin sehr hoch ein, was auch in der Widmung der Klaviersonate zu vier Händen K. V. 381 und in mehrmaligem öffentlichen Auftreten mit ihr zum Ausdruck kam. Hilfsbereit wie immer, wollte ihr Mozart den Weg zu einer erfolgreichen Künstlerlaufbahn ebnen. Aber das Mädchen suchte ihres Lehrers Herz zu betören, quälte ihn mit Eifersucht und Aufdringlichkeit. So zog sich der Künstler mehr und mehr zurück. Sie scheint keine körperlichen Reize besessen zu haben. »Die Freulle ist ein Scheusal! — Spielt aber zum Entzücken. Nur geht ihr der wahre, feine, singende Geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles.« Zu den Lieblingsschülerinnen Mozarts gehörte die Wiener Agententochter Barbara Ployer, mit der sich der Künstler gerne von illustren Gästen hören ließ. Sie erhielt sehr wahrscheinlich auch Unterweisung in Komposition, da sie als Kusine Maximilian Stadlers es sein dürfte, von der das in der Wiener Nationalbibliothek befindliche Heft »Mozarts Unterricht in der Composition« 1784 herrührt. Im Zusammenhang damit sei auf zwei frühere Aufsätze des gleichen Verfassers in der »Musik« hingewiesen*). Franziska Jacquin, aus einem Mozart sehr befreundeten Hause, erwarb sich des Meisters schmeichelhaftes Lob. »Ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie eben sie — in der That, ich freue mich recht sehr wieder darauf, ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben.«

Mit dem Herzen dürfte dem Meister unter den Wiener Elevinnen Therese v. Trattner, die Frau des Wiener Buchhändlers, am nächsten gestanden haben. Darüber sagt allein schon die Zueignung der großen Klaviersonate K. V. 457 und der Klavierphantasie K. V. 475 Wichtiges aus. Nähere Aufklärung könnten zweifellos »zwei interessante Briefe über Musik« geben, die Mozart nach Konstanzes Angabe der Frau v. Trattner geschrieben hat. Sie wurden der Gattin des Meisters trotz ihrer Bitten von den Erben der Adressatin versagt und sind nun leider verschollen. Beethovens Lehrzeit bei Mozart hat bekanntlich durch die Erkrankung der Mutter Beethovens ein rasches Ende gefunden. Wenn man nun noch einige andere Persönlichkeiten erwähnt, wie den berühmten Medikus Dr. Joseph Frank, den Engländer Thoman Attwood, Freystädter, das Faktotum des Mozartschen Hauses Franz Süßmayer und den begabten Pianisten und Komponisten Johann Nepomuk Hummel, der längere Zeit des Meisters Gastfreundschaft genossen hat, so ist der Kreis von Mozarts wichtigsten Schülern abgeschritten.

Je weniger der Meister als Pianist von sich reden machte, desto weniger war er auch als Lehrer begehrt. Nicht aus innerem Bedürfnis, sondern

*) Jahrgang XXI, Heft 4: Unbekanntes Autograph eines Kanons von Joseph Haydn (Erster Absatz ff.). Jahrgang XXII, Heft 1: Eine unbekannte Komposition Mozarts?

aus Not versuchte der bereits Kränkelnde noch in seiner letzten Lebenszeit Stunden zu erhalten. Doch der Name des halb vergessenen notleidenden Kapellmeisters Mozart hatte zu wenig Klang, um auf Lernbedürftige eine Anziehungskraft auszuüben. Und so blieben die Anstrengungen des Meisters vergebens.

MOZARTS HUMOR

»Außer der Musik war und blieb er fast immer *ein Kind*, und dies ist ein Hauptzug seines Charakters auf der schattigen Seite«. Das sind die Worte Nannerls über ihren Bruder. Die Schwester, einst ein lieber, gleichgestimmter Kamerad Wolfgangs, ist diesem später etwas entfremdet worden. In der Atmosphäre von Leopolds Umgebung hatte sie viel an Verbitterung über den unlenksamen, freiheittrunken die Ketten der erzbischöflichen Knechtschaft sprengenden Sohn in sich eingesogen, und ihr Urteil schießt daher zweifellos weit übers Ziel. Ein Kern von Wahrheit jedoch steckt in Nannerls Ausspruch. Das Kind blieb in Mozart lebendig bis in seine Meisterjahre hinein. Fast möchte man glauben, die frühe intensive Beschäftigung des Knaben mit ernster Kunst hätte dem Kinde in ihm nicht die Zeit gelassen, sich auszutollen. Immer wieder tritt überraschend Kindliches, ja auch wohl Kindisches in Mozarts Wesen hervor zu einer Zeit, da längst die Ewigkeitsschauer sein Werk umdämmern. Das Kindliche ist auch das eine wichtige Spezifikum von Mozarts Humor. Vergebens fragen wir nach geistvollen Aperçus, nach schlagkräftigen Bonmots von Mozart. Darüber weiß die Chronik nichts zu berichten. Aber von vielen ausgelassenen, oft gedankenlosen »Kindereien«, über die dann der Schöpfer selbst recht herzlich lachen konnte, hören wir. Man ist geneigt, solche Ausschaltung vernunftmäßiger Kontrolle, solch vollständiges Ausruhen des Geistes nach aufreibender schöpferischer Tätigkeit als einen automatischen Selbstschutz des Organismus zu deuten, der verhindern sollte, daß das unermüdlich arbeitende Räderwerk künstlerischer Phantasie heißlaufe.

Ein anderes hervorstechendes Merkmal von Mozarts humoristischer Eigenart liegt im starken Hervorkehren des spielerisch Formalen, auf die Sprache übertragen: in dem Spiel mit dem Wort als Klangbild, als phonetisches Motiv ohne Rücksicht auf seinen begrifflichen Sinn. Auch die Variation um ihrer selbst willen wird in der Sprache häufig angewendet. In den beiden letztgenannten Eigentümlichkeiten macht sich der Musiker geltend, der noch mit den Worten sein Tönespiel fortsetzt. Auch die rhythmische Vielgestaltigkeit des Musikers Mozart schimmert in der lebendigen abwechselungsreichen Sprache, deren Rhythmus oft spielerisch künstlich verschärft wird, deutlich hindurch. Besonders wo humoristische Wirkungen erzielt werden sollen, kann man dies beobachten. Ein weiteres Charakteristikum für Mozarts Scherz und Witz, das hier nur gestreift werden kann, ist die Vorliebe für mitunter recht kräftige Derbheiten. In der Hinsicht nimmt sich

Mozart kein Blatt vor den Mund, was den Herausgebern seiner Briefe viele Kopfschmerzen bereitete, da sie von Gedankenstrichen reichlich Gebrauch machen mußten. Nach der Art, wie solche wenig salonfähige Ergüsse von den also Apostrophierten aufgenommen und manchmal sogar erwidert wurden, mußte das Bürgertum der damaligen Zeit keineswegs prüde gewesen sein, was die so ausgiebige Verwendung scharfen Gewürzes zum Teil entschuldigt. Es fragt sich hier aber noch, ob das Hinneigen zu solchen Gewagtheiten nicht auf Störungserscheinungen des körperlichen Organismus zurückzuführen ist, die auf diese Weise auf das Vorstellungsleben zurückwirkten. Daß die Freude an derbem Witz als Erbteil mütterlicherseits hingestellt wird, scheint keine restlose Aufklärung der Sache zu bringen. Möglichenfalls könnte das eben Berührte sogar für die Krankheit Mozarts aufschlußgebend sein, wenn der Fall von medizinischer Seite studiert würde. Es wäre nicht undenkbar, daß es sich hier um einen Komplex handelt, der in Unregelmäßigkeiten im Ablauf der körperlichen Funktionen seine Ursache hat.

Nun mögen der kurzen allgemeinen Charakteristik von Mozarts Humor einige typische Beispiele folgen. Mozarts Wortmodellierfreude beginnt bereits bei seinem Namen, den er gelegentlich in der Krebsform Gnagflow Trazom oder in einer anderen Umstellung der Buchstaben: Romatz verwendet. Das Reimen ist des Meisters besonderer Sport. So kann er in einem lustigen Brief an das Augsburger Bäsle über ganze Seiten von Abschnitt zu Abschnitt ein Reimwort ohne Rücksicht auf den Zusammenhang einfügen. Es heißt da: »Ich habe dero mir so wertes Schreiben richtig erhalten — *stalten*, und daraus ersehen — *drehen*, daß der Vetter — *Retter* — die Frau Bas — *Has*, und Sie — *wie* — recht wohl sind — *Kind;*« usw.*). Ähnlich mechanisch reimt Mozart ein anderes Mal den Kameraden seiner tollen Späße an: »Nun aber habe ich die Ehre, Sie zu fragen, wie Sie sich befinden und sich tragen? ... Ob Sie mich noch können ein bißchen leiden? — Ob Sie öfters schreiben mit einer Kreiden? Ob Sie noch dann und wann an mich gedenken? Ob Sie nicht zuweilen Lust haben, sich aufzuhenken? Ob Sie gar etwa böse waren? auf mich armen Narren, ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen ..., doch Sie lachen — Viktoria!« usw.**). Oder der Künstler jongliert mit den Worten, wie folgt: »Ich wünsche halt eine rechte ruhsame nacht und bessere einen guten Wunsch, in hören bald zu hoffen, daß der gesunde völlig Papa ist. Ich Verzeihung um bitte wegen meiner abscheulichen Schrift, aber Tinten, Eule, Schlaf Traum und alles halt. — — ich Papa ihnen, mein allerhändigster küssen, 1000 mal die liebsten, und meine Umarmung, die Herzen, Schwester ich von ganzen Canaglien« usw.***), wirft Wortstamm und Endung willkürlich

*) Miehnnam, ned 5 rebotco 7771 (Krebs!)
**) Mannheim, 28. Feber 1778.
***) München, den 3. Oktober 1777. Lies: ... und wünsche eine gute Besserung, in der Hoffnung, daß der Papa bald gesund ist usw.

durcheinander, wie: »Ich heis völlig aus dem binl. Der Papa üble es mir nicht müssen haben, ich so halt einmal heut bin, ich helf mir nicht können. Wohlen Sie leb, Ich gute eine wünsche Nacht. Sunden Sie geschlaf. Werdens nächste ich schon schreiber gescheiden«*). Auch Tautologien reiht Mozart in harmloser Spielfreude gerne aneinander: »dann und wann oder vielmehr zuweilen oder noch besser qualche volta, wie der Welsche spricht«**). In einer Epistel an Nannerl, die die erwünschte Zielscheibe seiner Scherze und Neckereien war, bringt er Salzburgischen Dialekt mit Hochdeutsch, Italienisch und Französisch in buntem Wechsel durcheinander.

Die Gedichte Mozarts, von denen eine kleine Sammlung überliefert ist, enthalten grob gezimmerte Verse. Der Poet macht sich da keine Skrupel ob eines danebengelungenen Reimes. Wie der kleine Knabe sich bereits wortbildnerisch betätigt hat, indem er sich zu einer Melodie einen eigenen »Text« erfand, das »oragnia figatafa«, das bei der Zeremonie des Schlafengehens ebensowenig fehlen durfte wie der Kuß auf Vaters Nasenspitzel, so ersinnt der Meister seiner Gattin allerhand Koseworte, seinen Freunden Scherznamen. In einem Brief, den der reife Meister von Prag an seinen Freund Jacquin sendet, heißt es: »Nun leben Sie wohl, liebster Freund, liebster Hikkiti Horky! — das ist ihr Name, daß Sie es wissen, wir haben uns allen auf unserer Reise Namen erfunden, hier folgen sie. *Ich* Punkitititi — *Meine Frau* Schabla Pumfa. *Hofer* Rozka Pumpa. *Stadler* Notschibikitschibi. *Joseph*, mein Bedienter Sagadarata. *Der Goukerl*, mein Hund Schomanntzky — die *Madme Quallenberg* Runzifunzi. — *Madsell Crux* Ps. der *Ramlo* Schurimuri. Der *Freystädtler* Goulimauli. Haben Sie die Güte, letzteren seinen Namen zu communicieren.«***)

Mozarts Kanontexte, der Vorwurf des Bandelterzetts, kennzeichnen ebenfalls die primitive Art des Scherzes, der Entspannung von anstrengender Schöpfertätigkeit schaffen sollte. Das Faktotum Ignaz Leutgeb, Käsehändler und tüchtiger Hornist in einer Person, mußte sich die freundschaftlichst für ihn komponierten Hornkonzerte damit erkaufen, daß er hinter dem Ofen kniete oder die absichtlich im Zimmer verstreuten Orchesterstimmen zusammenklaubte und in Ordnung brachte. Noch da die Zauberflöte höchstes Menschentum zu preisen ihre weihevollen Töne von der Vorstadtbühne entströmen ließ, fand der bereits kränkliche Meister Freude daran, Schikaneder-Papageno zu necken, indem er das Glöckchenspiel hinter der Bühne übernahm und zur Unzeit zum Erklingen brachte, um Schikaneder zu verwirren. In der selben Zeit läßt er seinen Adlatus von Konstanze ein paar tüchtige Ohrfeigen, gute Nasenstüber und »einen breiten Schopfbeitler« verabreichen: »Gut wäre es, wenn Ihr ihm einen Krebsen an die Nase zwicktet, ein Aug ausschlüget

*) Mannheim, den 26. November 1777. Lies: Ich bin völlig aus dem Häusel. Der Papa muß es mir nicht übel haben usw.
**) Wien, den 14. August 1773.
***) Prag, den 15. (richtig 14!) Jänner 1787.

oder sonst eine sichtbare Wunde verursachtet, damit der Kerl nicht einmal das, was er von Euch empfangen, ableugnen kann.«*) Es war der also Bedachte Süßmayer, von dem das Requiem vollendet wurde und der dem Meister viel Wohltaten verdankte.
Aus all dem Gesagten ersieht man, wie der Humor bei Mozart so eigentlich der Regulator zwischen Künstler und Mensch war, wie er zur Entlastung schöpferischer Spannung wurde und dem Meister vom Schicksal geschenkt ward, um die reichliche Bürde von Erdennot, Enttäuschung und Entbehrung leichter zu tragen. Durch ihn wurde Mozart mit dem Alltag verbunden und kam den vielen kleinen Menschlein näher, in deren Gesellschaft er lebte, von denen ihn aber eine ganze Welt trennte.

DIE ERSTE WEIMARER AUFFÜHRUNG DER ZAUBERFLÖTE

Mozarts Zauberflöte war nach einer flauen Aufnahme bei der Uraufführung im Freihaustheater zu Wien bald zu einem Zugstück dieser Bühne geworden, wie ihm kein zweites an die Seite gestellt werden konnte. Dieser Erfolg, von dem Theaterdirektor und Textdichter der Oper weidlich ausgenützt, sollte zwar nicht mehr Mozarts finanzielle Nöte bannen, wohl aber noch die letzten Lebenstage des Meisters verklären. »Man sieht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt«, schreibt Mozart am 7. Oktober 1791, also nicht ganz zwei Monate vor seinem Tode, still beglückt an seine Gattin nach Baden bei Wien. Noch in den Fieberphantasien des Sterbenden spielte die Aufführung der »Zauberflöte« eine gewichtige Rolle. Bevor das Werk seinen Weg nach auswärts nahm, deckte freilich schon die Erde eines vergessenen Armeleutegrabes seinen Schöpfer. Die ersten, die sich dieses dramatischen Testaments Mozarts annahmen, waren wieder seine lieben Prager. Hatten sie doch schon zu Lebzeiten des Meisters weitgehendes Verständnis für sein Schaffen gezeigt. Im deutschen Reiche folgte dann Frankfurt am Main, wodurch vielleicht der Anstoß gegeben ward, daß man auch in Weimar an die Einstudierung der Oper schritt oder wenigstens doch die im Gang befindlichen Vorbereitungen beschleunigte.
In der deutschen Krönungsstadt hat die Zauberflöte viel Aufsehen gemacht. »Frau Rat« sendet am 9. November 1793 an ihren Sohn in ihrer frischen Art einen Bericht, der einer Aufmunterung gleichkommt, sich die Zugkraft des Werkes auch in Weimar zunutze zu machen. Die betreffende Briefstelle lautet: »Neues gibt es hier nichts, als daß die Zauberflöte 18 mal ist gegeben worden und daß das Haus immer gepfropft voll war — kein Mensch will von sich sagen lassen — er hätte sie nicht gesehen — alle Handwerker — Gärtner — ja gar die Sachsenhäuser, deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen, gehen hinein, so ein Spektakel hat man hier noch nicht erlebt — das Haus muß jedesmal schon vor 4 Uhr auf sein — und mit alledem müßten immer

*) Wien, den 8. Oktober 1791.

einige hunderte wieder zurück, die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen!« Daß diese Anregung bei Goethe ein williges Ohr fand, mag jeder gerne glauben, der die Einstellung des Olympiers zu Mozarts Musik und zum Text Schikaneders kennt. Erkannte Goethe doch an, daß Schikaneder trotz der Unwahrscheinlichkeiten und Späße, deren das Stück voll ist, »im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen.« Die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit der Zauberflöte wetteifern könnte, brachte den Dichter sogar auf den Gedanken, »aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen.« Die Dichtung eines zweiten Teils der Zauberflöte, mit viel Liebe in Angriff genommen, wurde nicht zu Ende geführt. Wahrscheinlich vermißte Goethe den Widerhall dessen, was ihm vorschwebte, in der Brust eines ihm kongenialen Musikers. Jedenfalls hatte er gegen die Einbeziehung von Mozarts Oper ins Repertoire des Weimarer Theaters keinen Einwand.

Schikaneders Text mußte sich aber erst die Revision durch Goethe, nein, durch Christian August Vulpius gefallen lassen, der in einer wahren Bearbeitungsmanie die neuen Wiener Operetten für Weimar zurechtstutzte im anmaßenden Glauben, sie durch seine Zutaten und Verbesserungen zu »retten«. Diese Bearbeitungspraxis von Goethes Schwager wurde dadurch noch unheilvoller, daß die seltsamen Produkte seiner überheblichen Schulmeisterung selbständig im Druck erschienen und für viele anderen deutschen Bühnen maßgebend wurden. Vielleicht hat der Brief von Goethes Mutter dazu beigetragen, daß besonders im zweiten Akt der Zauberflöte manches von Vulpius unangetastet blieb. Die Zeit mag gedrängt, der Bearbeiter seine Gründlichkeit im »Verbessern« herabgesetzt haben. Die Vorrede zu seinem revidierten Zauberflötetext kennzeichnet sehr deutlich die Art, wie Vulpius in einem solchen Fall vorzugehen gewohnt war. So heißt es darin: »Wer das Original kennt, wird wissen, was ich geleistet habe, oder nicht. Den Dialog habe ich ganz neu umgeschaffen. Die Verse habe ich geändert und wenigstens — vom Nonsens gereiniget, wie ich hoffe! ... Das Originalstück hat gar keinen Plan ... Ich habe versucht, einen Plan hineinzudrängen.« Durch allzu viel rationalistische Beimengungen wurde aber mit diesem »Hineindrängen« etliches Unheil gestiftet. Mancher feine, mystische Zug verlor unter der verstandesmäßigen Blendlaterne des als »Romanfabrikanten« nicht sehr hoch im Kurs stehenden Dichterlings seinen poetischen Zauber. Die Reime, die bei Schikaneder oft unbebeholfen oder derb, aber doch lebfrisch wirkten, wurden unter der Hand von Vulpius nüchtern und trocken. Der Prinz, bei Schikaneder in »japonischem« Gewande wird in die griechische Allerweltsrüstung des damaligen Opernhelden gesteckt, worauf sich Vulpius noch viel zugute tut. Aus der verfolgenden Schlange wird ein feuerspeiender Drache, weil »bei solchen

Abentheuern die Drachen viel gewöhnlichern Kours« haben als die Schlangen. Am ehesten verständlich ist es noch, daß Vulpius den Handlungsumschwung im ersten Akt der Zauberflöte, der, wie neuerlich ein Brief Ignaz v. Seyfrieds erhärtet hat, auf eine Planänderung während der Konzipierung zurückzuführen ist, irgendwie zu motivieren sucht. Es geschieht dies in der Rede Sarastros zu den Priestern. Der jüngst verstorbene Gemahl der Königin der Nacht hat Sarastro, seinem Bruder, die Krone des Reiches vererbt. Während Sarastro Tamino für Pamina zum Gatten gewinnen will, um ihm dann das Erbe zu übergeben, sucht die durch ihre Rachsucht irregeleitete Königin Tamino zu bestimmen, daß er Sarastro töte. Als Preis dafür soll der Jüngling Pamina zur Gattin erhalten und König werden. Damit scheint der so vielbesprochene Bruch in der Handlung nicht gerade ungeschickt überbrückt.

Nach der Anlage der Bearbeitung im allgemeinen kann man nicht gut annehmen, daß Goethe dabei die Hand im Spiel hatte, aber er dürfte wohl auch nichts unternommen haben, seinem rührigen Schwager hierin das Handwerk zu legen, denn er beschäftigte sich als Regisseur ziemlich eingehend mit dem Werk, wie seine Notizen während der Zauberflöteproben beweisen. Im Goethenationalmuseum in Weimar befindet sich sogar eine handkolorierte Zeichnung Goethes, die das Bühnenbild »Die Königin der Nacht« in flüchtigen Umrissen skizziert. Als Rahmen für die Erscheinung der sternflammenden, auf der Mondsichel thronenden Königin ist in Übereinstimmung mit dem ins Griechische gewandelten Tamino eine griechische Tempelfront mit jonischen Säulen gewählt. (Siehe die Bildbeilage!) Wenn man die sehr reizvolle und aufschlußreiche Zeichnung von M. Kraus »Kostümierung zur Zauberflöte«, welche sich ebenfalls im Goethenationalmuseum in Weimar befindet und unter den Beilagen zur Reproduktion gelangt, mit den schlagwortartigen Notizen Goethes*) zusammenhält, ergibt sich ein anschauliches Bild der szenischen Darstellung des Werkes in Weimar. In der Mitte sehen wir Tamino mit allen Attributen des griechischen Helden, während der Theaterschneider noch an seinem Überwurf etwas in Ordnung bringt. In der Tür erwarten den Sänger Statisten mit einem großen Bogen und Pfeil, wie ihn Goethe in einer Regiebemerkung verlangt. Der später zu Unrecht so verpönten »Menagerie« ist auf der linken Hälfte des Bildes ausgiebig Raum gewährt. Goethe, der seinen Theaterdirektor im Vorspiel zu Faust auf »Tier und Vogel« hohen Wert legen läßt, möchte in dem Zauberstück natürlich nicht auf diese Staffage verzichten. Will er doch, daß die Löwen »bis an den Tisch« Papagenos vordringen und daß für die »Pfoten der Affen« Sorge getragen werde. Auf der Zeichnung ist der Löwe noch in zwei Hälften geteilt. In den Hinterpfoten steckt ein munteres Bürschchen — zu solchen Diensten wurde die Schuljugend herangezogen — und hält vergnügt den Löwenschweif in die Höhe, während die Träger von

*) Paralipomena zum 2. Teil der Zauberflöte, Weimarer Ausgabe, Band 12, 390.

Löwen- und Drachenkopf noch der Umhüllung ihrer Beine harren. Ein Äffchen sitzt fertig kostümiert am Boden, das Schwänzchen um sein rechtes Bein geschlungen. Papageno, dessen Vogelkäfig am Deckbalken befestigt ist, versucht sich auf seinem Panflötchen. Sarastro, die papierne Theaterkrone auf dem Haupt, das »Horn« (Goethe!) in der Hand, rekapituliert aus Noten noch einmal seine Gesangspartie. Der Monostatos vervollständigt vor dem Spiegel die Schminkung seines Mohrengesichts. Die drei Knaben, denen Goethe das anmutige Halten der Palmen nach seiner Notiz besonders eingeschärft hat, üben sich in dieser schwierigen Aufgabe. Goethes Regiebemerkungen zeigen den fürsorglichen Sinn des Theatervaters. »In Acht nehmen mit dem Spiritus auf den Helmen« der Geharnischten, »die Kontinuation der Flamme«, »das Duett (Papageno—Papagena) halb hüben und drüben« sind einige dieser Winke aus den Aufzeichnungen des erfahrenen Bühnenmannes.
Am 16. Januar 1794 ist schließlich die Zauberflöte in dem Gewand der Vulpiusschen Verböserung über die Bretter des Weimarer Theaters gegangen. Ihre Wirkung muß eine sehr nachhaltige gewesen sein, denn um ein Jahrzehnt später hatte sie, Vorführungen auf den thüringischen Filialbühnen mit eingerechnet, bereits eine Aufführungsziffer von 80 erreicht, die das Werk neben die Zugstücke der damaligen Zeit stellte. Christiane Becker, Goethes Euphrosine, dürfte die erste Weimarer Pamina gewesen sein, wie das Vorkommen ihres Namens in den Notizen vermuten läßt. Der Gatte dieser Sängerin war ursprünglich für den Sarastro ausersehen, wurde aber bald von Franz Anton Gatto, dem früheren Baßbuffo der Weimarer Oper, ersetzt. Madame Vohs, die Soubrette der Bühne, dürfte die erste Papagena gesungen haben. In Goethes Notizen sind ferner der Dekorationsmaler Helm Eckbrecht und die Namen einzelner Statisten genannt. Die Weimarer Aufführung und ihr Erfolg hat dem Werk den Weg auf andere Bühnen Deutschlands geebnet, was durch die Popularität und Bedeutung von Goethes Namen noch wirksamen Nachdruck erhielt. Freilich ging damit Hand in Hand auch die Verbreitung von der Vulpiusschen Bearbeitung, die keinen Segen bedeutete.

MOZARTS DURCHFÜHRUNGSHARMONIK

VON

WILLI REICH-WIEN

Wir sind mit Recht gewohnt, in Mozart die reinste Verkörperung klassischen Musikgeistes zu bewundern. Die bezaubernde Fülle seiner melodischen Einfälle, die mühelose Leichtigkeit der kontrapunktischen Verschlingungen, die völlige Zwanglosigkeit der Modulation, das absolute Ebenmaß der Form ermöglichen spontan den ungetrübtesten Genuß auch ohne Kenntnis der genial beherrschten Technik, die allein den Künstler zur Erschaffung jener, mit Recht als ideale Kompositionsvorbilder angesehenen

Werke befähigte. Gerade diese Auffassung Mozarts als Künder der Gesetze der musikalischen Klassik hat es mit sich gebracht, daß zahllose Theoretiker alle Zweige seiner Technik untersuchten, um daraus die für die Kunstlehre allgemein gültigen Normen abzuleiten. Wenn daher heute noch vom Standpunkt des Theoretikers aus über Mozarts Gestaltungsweise wesentlich Neues gesagt werden soll, so kann sich dies nur auf Gebiete beziehen, die von der wissenschaftlichen Forschung aus dem Grunde bis jetzt fast unbeachtet gelassen wurden, weil dort keine Gesetzmäßigkeiten vermutet worden sind.
Als ein solches Gebiet muß die *harmonische* Gestaltung der Durchführungssätze angesehen werden, da für diese selbst von namhaften Theoretikern absolute Freiheit und Ungebundenheit in Anspruch genommen wird, während man doch eigentlich annehmen sollte, daß ein klassisches Kunstwerk in *jeder* Beziehung den ihm innewohnenden Eigengesetzlichkeiten gehorchen müsse*). — Die in dieser Hinsicht angestellten neuen Forschungen haben Ergebnisse zutage gefördert, die meines Erachtens für die Erkenntnis der harmonischen Ereignisse klassischer Durchführungssätze von allgemeiner Bedeutung sein werden. Ich muß ihre Darstellung einer ausführlicheren Abhandlung vorbehalten und möchte hier nur an Hand einiger Beispiele aus Mozarts bekanntesten Sinfonien die Richtung andeuten, in der sich meine Untersuchungen bewegen. Zunächst die Beispiele**):

I. Sinfonie Nr. 39 Es-Dur (Köch.-Verz. 543)

1. Satz: Durchführung Takt 143—183.
Es treten folgende Tonarten auf: As, b und c***): Die beiden äußeren sind breiter ausgeführt und entsprechen jenen Kadenzstufen von Es, die in der Exposition unterdrückt wurden. (Unterdominante und parallele Molltonart.) Melodisch nimmt die Durchführung den Ausgang vom Seitenthema, das mit einer Folge von drei Ganztönen beginnt. Dieses Motiv liegt auch der Folge der Harmoniefundamente: As—b—c zugrunde.
4. Satz: Durchführung Takt 105—152.
Über die harmonische Disposition des ganzen Satzes gibt uns folgende Tabelle Aufschluß:

	Hauptthema	Seitenthema	
Exposition	B	Fis	Dominante
Durchführung	As	E	Unterdominante
Reprise	Es	H	Tonika

Terzverwandtschaft

*) Als einzige, mir bekannt gewordene Ausnahme nenne ich Alfred Lorenz, dessen im Juniheft 1927 der »Musik« erschienene Studie »Das Finale in Mozarts Meisteropern« meiner eigenen Arbeitsmethode vollkommen konform ist. Auch in der Dissertation Rita Kurzmanns »Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts« finden sich ähnliche Gedankengänge.
**) Ich entnehme diese Beispiele mit der freundlichen Erlaubnis des Verfassers einer noch ungedruckten Abhandlung, die Kapellmeister Fritz Mahler nach einer Anregung Guido Adlers und Alban Bergs 1921 verfaßt hat.
***) Wie üblich werden Durtonarten mit großen und Molltonarten mit kleinen Buchstaben bezeichnet.

Neben der Unterdominantregion spielt in der Durchführung auch c als Fundament der parallelen Molltonart eine wichtige Rolle und wird durch seine Kadenzstufen geradezu tonartmäßig ausgeführt. Das Hauptthema wird vielfach zuerst in seiner Durgestalt und dann sofort in der gleichnamigen Molltonart gebracht. Merkwürdigerweise scheint die dadurch notwendig gewordene Alteration der Terz der melodischen Gestaltung einen allgemeinen Impuls ins Chromatische gegeben zu haben. Hier wurde also die Melodik von der Harmonik entscheidend beeinflußt.

II. Sinfonie Nr. 40 g-moll (Köch.-Verz. 550)

1. Satz: Durchführung Takt 101—164.

Die Tonartenfolge lautet: Modulation von g nach fis; dann fis, e, d, C, B, A und Rückmodulation nach g; dies ergibt eine Skala, und zwar die aufsteigende melodische g-moll-Skala in absteigender Reihenfolge. Die Tonart wird hier mit besonderer Gründlichkeit ausgedrückt, weil in der Exposition das harmonische Gleichgewicht allzusehr zugunsten der parallelen Durtonart (B-dur) verschoben war.

4. Satz: Durchführung Takt 125—206.

Tonartenfolge:

Paralleltonart: B ↘ f ↗ c → g → d ↘ A (Wechseldominante, breit ausgeführt)
Es ↙ f ↖ C ← G ← D ↙ A
Es ↓
c ↘ g ↗ d → a → e → h → Fis ↘ Cis (Dur-moll, breit ausgeführt, gis als liegende Stimme)
Reprise: g ↙ g ↖ D ← A ← E ← H ← Fis ↙ Cis

Die nur aus Sequenzen und Engführungen bestehende melodische Durchführung des Themas bedingt harmonisch größte Abwechslung durch Heranziehung aller Stufen der chromatischen Skala, die bei der Melodiebildung des ganzen Satzes überhaupt eine große Rolle spielt. Die zirkelmäßige Reihenfolge der Tonarten dürfte durch die richtungsweisende Energie der Quart des Themenanfangs bedingt sein. Für die Entscheidung zwischen Dur und Moll war offenbar das Prinzip der Kontrastbildung maßgebend, da dort, wo von einer Durtonart ausgegangen wird, stets Molltonarten angeschlossen werden, während Moll als Zieltonart nur über Durtonarten erreicht wird.

III. Sinfonie Nr. 41 C-dur (Köch.-Verz. 551).

1. Satz: Die Durchführung zerfällt in zwei Teile.

Der erste (Takt 121—160) verarbeitet das Thema des Schlußsatzes der Exposition, das dort in der Dominanttonart gebracht wurde. Daher werden hier die komplementären Regionen der Unterdominante und parallelen Molltonart aufgesucht. Der zweite Teil (Takt 161—188) verarbeitet das Thema des Hauptsatzes der Exposition. Da dort bereits wiederholt die Unterdominante vorkam, wird hier auf die Tonarten dieser Region verzichtet. Die in beiden

Teilen vorkommende skalenartige Anordnung der Fundamente ist durch den skalenmäßigen Aufbau der Thematik erklärt.

4. Satz: Durchführung Takt 158—224.

Die Harmonien sind streng symmetrisch um die zentral gelegene Unterdominante angeordnet. Die in der Exposition gar nicht verwendeten Molltonarten herrschen hier vor, ausgehend von der parallelen. Den Fundamentschritten G—E—A zu Beginn der Durchführung entspricht harmonisch die Schlußkadenz H—G—C und melodisch der Anfang des vierten Fugenthemas D—H—E.

*

Schon Riemann und Halm haben es als zweckmäßig bezeichnet, jede musikalische Form, also auch den Sonatensatz, als harmonische Einheit anzusehen, die man sich am besten als groß angelegte Kadenz in der Haupttonart vorzustellen hat. Aufgabe der Durchführung ist es, in thematischer Beziehung das motivische Material durch Verarbeitung zu läutern und auf höherem Niveau in die Reprise überzuführen. Harmonisch hat die Durchführung das Gleichgewicht zwischen den Außenteilen herzustellen und tut dies mit den hier angedeuteten Kunstmitteln.

Die eben kurz charakterisierten Beispiele zeigen, daß sich der harmonische Aufbau Mozartscher Durchführungssätze ebenso streng begründen läßt, wie jede andere Struktureigentümlichkeit.

Er erscheint vor allem abhängig von den harmonischen Proportionen der Exposition und bringt meistens jene Harmonien, die dort gar nicht oder nur flüchtig berührt wurden, wobei Oberdominant- und Unterdominantregion als polare Gegensätze zu gelten haben.

Auch sonstige charakteristische harmonische Eigenschaften der Exposition können in der Durchführung weiteren Ausbau erfahren (z. B. der Wechsel von Dur und Moll oder die sequenzartige Fortspinnung gewisser Akkordfolgen).

Vielfach wirkt auch die *Melodik* des Hauptsatzes befruchtend auf die Harmonik der Durchführung, indem die thematischen Linien zur Fundamentierung des Vertikalaufbaus herangezogen werden.

Selbst die *Anzahl* der in der Durchführung berührten Tonarten erscheint von der Thematik der Exposition abhängig, da in einer Tonart verharrende Motive meist eine viele Tonarten durchlaufende, die Linien wenig verändernde Verarbeitung bedingen, während stark modulierende Themen (wie das übrigens bei der Analyse Bachscher Fugen bereits wiederholt gezeigt wurde) schon bei Beschränkung auf wenige Tonarten durchgreifende Abwandlung erfahren können.

Wie bereits eingangs erwähnt, konnte in diesem Rahmen nur ein Bruchteil der tiefen harmonischen Zusammenhänge erwähnt werden, die die Werke unserer Klassiker erfüllen. Diese werden dadurch deutlich von den Werken der Klassizisten und Romantiker geschieden, bei denen jene Gesetzmäßigkeiten nicht vorhanden sind und auch nicht durch analoge ersetzt werden können. In der Aufzeigung derartiger organischer Zusammenhänge am lebendigen Kunstwerk haben wir den beglückenden Nachweis »wahrer Klassik« zu erblicken, die bei Mozart ihre vollendetste Gestalt angenommen hat.

DIE FRAGE DER FIGARO-ÜBERSETZUNG

VON

SIEGFRIED ANHEISSER-KÖLN

Käme es lediglich darauf an, die Notwendigkeit einer Neuübersetzung von Mozarts »Figaro« nachzuweisen, so würde es genügen, Aberts oder Paumgartners Mozartbücher aufzuschlagen, wo die bisherigen Übersetzungen als »das düsterste Kapitel in der Geschichte dieses Werks«, als »flache, entstellende Biedermeierei«, als »wort- und tonwidrige Vergewaltigung« gebrandmarkt sind.

Gilt es aber, trotz aller dieser Enttäuschungen mit einer neuen Übersetzung hervorzutreten, und soll nicht gleich ein resigniertes Achselzucken die Antwort sein, so heißt es zu zeigen, daß sie schon grundsätzlich etwas anderes sein will als die früheren, weil ihr *neue Erkenntnisse* zugrundeliegen, weil sie neue Wege gefunden zu haben glaubt.

Diese neuen Wege haben sich nicht leicht geöffnet. Das Ergebnis einer Arbeit von sieben Jahren ist es, die mir nun endlich reif scheint; manche Krisen waren zu beschwören, immer wieder hieß es neu zu formen; die verschiedenen Stufen, auf denen, wie ich glaube, meine Vorgänger stehen blieben, waren mühsam zu erkämpfen, noch mühsamer zu überwinden, und hierzu mußten die zwischendurch entstandenen Übersetzungen von zwei Mozartopern (Re Pastore und Teile der »Finta Giardiniera«), eines Offenbach (Madame Favart) und eines Shakespeare (Cymbelin, zweite Fassung) helfen.

Das Neue meiner Übersetzung*) fällt am leichtesten bei den *Sekkorezitativen* ins Auge. Dieses Rezitative, vom Cembalo und einem Cello begleitet, *sind im Original in freien Rhythmen geschrieben.* Die bisherigen Übersetzungen, soweit sie überhaupt die Rezitative umfassen, lösen sie aber in Prosa auf, die jeden Rhythmus und damit auch die ganze Melodielinie Mozarts zerbricht; ein Viertel wird in zwei Achtel, in vier Sechzehntel zerlegt und umgekehrt zusammengezogen, weibliche Schlüsse werden zu männlichen usf., die

*) Der Klavierauszug erscheint im Spätherbst bei der Programmdienst G. m. b. H. der Reichsrundfunk-Gesellschaft, Berlin.

sprachlichen Einschnitte der Vers-Enden, die Mozart in neunundneunzig von hundert Fällen auch musikalisch kennzeichnet, werden verwischt oder nach Gutdünken versetzt, kurzum an die Stelle einer beschwingten melodischen Sprache tritt ein formlos dahinstolperndes Durcheinander, das *den Stil des Werkes zerstört.* — Hier hieß es, da Ponte-Mozarts Wort- und Tonsprache wiederherzustellen. Als Beispiel diene das erste Sekko zwischen Figaro und Susanna nach dem Duettino Nr. 1. Im Rhythmus des Originals hat es folgende Gestalt:

Susanna: Lieber Figaro, sag doch,
wozu brauchst du die Elle?
Figaro: Ich wollte nur mal sehen,
ob sich an dieser Wand hier
das Bett, das uns der Graf schenkt, auch gut ausnimmt.
Susanna: In diesem Zimmer? . . .
Figaro: Freilich, der Graf erlaubt uns,
es fortan zu bewohnen.
Susanna: Er soll's ruhig behalten.
Figaro: Doch ich versteh' nicht . . .
Susanna: Der Verstand, der ist hier; usw.

Es verlohnt die Mühe, etwa im Levischen Auszug diese Übersetzung dem italienischen Original zu unterlegen und dann das sprachliche und Notenbild Levis damit zu vergleichen.

Was die *Arien und Ensembles* angeht, so erschienen sie bis heute trotz aller Verbesserungen durch Niese, Levi und Kalbeck in wesentlichen Teilen (Finales) immer noch in der Kniggeschen Übersetzung von 1790, die mit ihren rund 140 Jahren begreiflicherweise veraltet und den Schwierigkeiten ihrer Aufgabe nicht gewachsen ist, obwohl sie für ihre Zeit eine sehr beachtliche Leistung war, besonders wenn man sie etwa mit Vulpius vergleicht. Ihre allgemeine sprachliche Unbeholfenheit, die Abert und Paumgartner hinreichend kennzeichnen, kann ich hier übergehen. Auch ist in der »Musik« vor einigen Jahren hierüber alles Nötige mit reichen Beispielen dargelegt worden*). Daß eine neue Übersetzung diese handgreiflichen Ungeschicklichkeiten vermeidet, muß fast selbstverständlich sein.

Wenig oder gar nicht beachtet blieb aber bisher die bei Knigge wie seinen Nachfolgern auf Schritt und Tritt vernachlässigte Rücksichtnahme auf den *Satzakzent.* In jedem Satz trägt *ein* Wort den Hauptton. Bei der Übersetzung in eine andere Sprache ist es nun zunächst ganz gleichgültig, ob dieser Ton auf derselben Silbe bleibt oder ob er gewandert ist, vorausgesetzt, daß nur sonst alles stimmt. So könnte man

»mi fa torto qual trasporto«

rein sprachlich betrachtet unbedenklich mit

»Nein, das hab' ich nicht verschuldet« (Knigge)

übersetzen. Ist der italienische Text aber *vertont* und dadurch der Satzakzent

*) Jahrgang XVIII, Heft 5.

der Melodie auf »torto« (dritte Silbe) *festgelegt*, so wird »Nein, das hab' ich nicht verschuldet« (Ton auf der siebenten Silbe) sinnlos, und erst eine Fassung wie

»Mich beleid'gen solche Worte«,

bei der der *Satzakzent im Italienischen wie im Deutschen gleichmäßig auf derselben Silbe* ruht, kann als befriedigend gelten. Die Verstöße gegen dies Gesetz sind bisher leider zahllos. — Das *Rezitativ*, das natürlich ebensolche Akzente hat, ist fast *noch empfindlicher* als die Arie: denn eine ausgeprägte Melodie kann trotz falscher Betonung durch ihren sinnlichen Reiz manches überbrücken; das Rezitativ aber, in dem die Melodie auf ein Mindestmaß geschrumpft ist, verlangt doppelt genaueste Einhaltung des natürlichen Satzakzents. Ein Schulbeispiel ist hier der Anfang des Rezitativs zur zweiten Gräfin-Arie (die betonten Silben sind kursiv gedruckt):

E Susanna non *vien!*
Son ansi*o*sa
Di sap*er* come il *Con*te
Accolse la prop*o*sta.
Alquanto ar*dito*
Il progetto mi *par*.

Alte Übersetzung
mit *falscher* Betonung:

Und Susanna kommt *nicht!*
Ich bin *ängst*lich!
Wüßt' ich *nur*, wie mein *Gat*te
Den Antrag aufge*nom*men.
Kühn scheint es *im*mer,
Was ich heut' wagen *will*.

Die natürliche Betonung dieser Übersetzung (*mit deutschem* Satzakzent) wäre

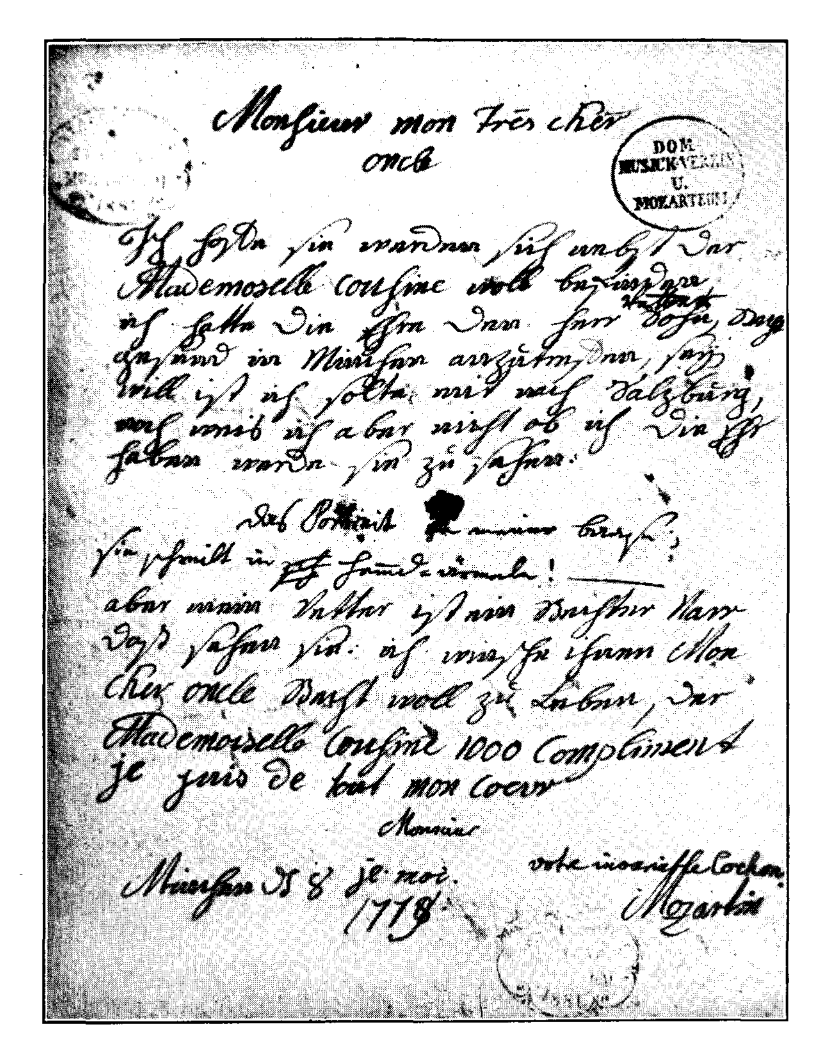
Und Susanna *kommt* nicht!
Ich bin *ängst*lich!
Wüßt' ich nur, wie mein *Gat*te
Den Antrag *auf*genommen.
Kühn scheint es immer,
Was ich heut' *wa*gen will.

Die *neue* Übersetzung, in der melodischer und Satzakzent sich decken:

Wo Susanna nur *bleibt!*
Gerne *wüßt'* ich,
Was der *Graf* zu dem *Vor*schlag
Susannes wohl ge*sagt* hat.
Etwas ge*fähr*lich
Scheint der Plan mir zu *sein*.

Die alte Fassung hat also nur zweimal von sieben den natürlichen Satzakzent getroffen (bei den Worten ‚ä n g s t lich' und ‚G a t te'); dazu ist die Übertragung des Wortes ‚ansiosa' durch ‚ängstlich' falsch; es gehört zu ‚di saper', also ‚begierig zu erfahren'; doch dies nebenbei.

Zur Fessel des Satzakzents auch noch die des *Reims* zu tragen, wird dem Übersetzer oft unmöglich sein. In vielen Fällen ist der Reim auch entbehrlich, vor allem wird man ihn in den ungeraden Verszeilen, da meist überkreuz gereimt wird, kaum vermissen. Jedenfalls hat in der Regel der Reim hinter die andern Erfordernisse (Satzakzent, affektbeschwerte Worte, natürliche Wortstellung, Treue des Sinnes usw.) zu treten. Je eigentüm-



BRIEF DES AUGSBURGER BÄSLE AN LEOPOLD MOZART
mit scherzhaften Randglossen Wolfgangs



EINLASSKARTE ZU EINER KONZERTVERANSTALTUNG MOZARTS
im Wiener Augarten
(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)



Nachricht.

Donnerstag den 10ten März 1785. wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben in dem

k. k. National-Hof-Theater

eine

grosse musikalische Akademie

zu seinem Vortheile

zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst verfertigtes Forte piano-Konzert spielen, sondern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird. Die übrigen Stücke wird der grosse Anschlagzettel am Tage selbst zeigen.

ORIGINALZETTEL DER ANKÜNDIGUNG EINER MOZART-AKADEMIE IM K. K. HOFTHEATER. Wien am 10. März 1785

(Mit Erlaubnis des Mozarteums in Salzburg)

licher, je feiner jedes Wort eines Verses getönt, betont und vertont ist, desto unwahrscheinlicher wird die Möglichkeit einer guten *gereimten* Übersetzung (Rosenarie!). Es gibt aber auch Fälle, in denen der Reim in die vordere Linie rückt, so z. B. in zugespitzt gegeneinandergestellten und ineinander geflochtenen Wechselreden, die erst durch den Reim volle Schlagkraft erhalten, z. B.

Susanna:	Das kommt davon, du Taugenichts, Wenn man verführen will!	*Figaro:*	Aus lauter Liebe schlägt sie mich, Da halt ich gerne still.

Auch die Schlußzeilen der Rezitative bedürfen dieses Aufschwungs; dagegen habe ich die ziemlich häufigen Zwischenreime innerhalb der einzelnen Rezitative unbeachtet lassen müssen.

Willkürlichkeiten, sogenannte »Freiheiten«, die oft den Sinn entstellen, habe ich unbedingt zu vermeiden gesucht; ich fand sogar, daß ich Schwierigkeiten um so leichter überwand, je genauer ich mich an das Original anschloß. Bisher waren solche Eigenmächtigkeiten nicht selten, und nicht nur bei Knigge; auch seine Verbesserer Niese, Levi und Kalbeck behalten sie aus Bequemlichkeit bei. So wenn Marzelline als Klägerin gegen Figaro unter Beihilfe von Bartolo als Anwalt und Basilio als Zeugen auftritt; nicht nur ist hier der tatsächliche Text da Pontes verschandelt, sondern, was viel schmerzlicher ist, auch die Charakterisierung Mozarts, der jeden der Drei seine ersten zwei Zeilen in einer scheinheiligen Gemessenheit sprechen läßt (*Viertel*noten), bis dann plötzlich in der dritten und vierten die gehässige Gemeinheit (*Achtel*noten) durchbricht:

Marcellina: Un impegno nuziale
Ha costui con me contratto;
E pretendo che il contratto
Deggia meco effettuar.

Bartolo: Io da lei scelto avvocato
Vengo a far le sue difese,
Le leggitime pretese
Io qui vengo a palesar.

Basilio: Io, come uomo al mondo cognito
Vengo qui per testimonio
Del promesso matrimonio,
Con prestanza di danar.

Alte, falsche Übersetzung:		*Neue Übersetzung:*	
Marz.:	Gegen diesen Hauptverräter, Der mir heut sein Eh'versprechen Im Begriffe steht zu brechen, Bitt' ich um Gerechtigkeit.	*Marz.:*	Ein Versprechen, mich zu freien, Hat mir dieser Mann gegeben; Drum verlange ich von ihm jetzt, Daß er den Kontrakt erfüllt.
Bart.:	Obbesagtes Eh'versprechen Ist die Jungfer Marzelline, Deren Sache ich vertrete, Zu erfüllen gern' bereit.	*Bart.:*	Ich als wohlbestellter Anwalt Übernehme die Verteid'gung, Ihre legitimen Rechte Leg' ich überzeugend dar.
Bas.:	Ich erscheine hier als Zeuge, Denn in solchen Eh'standsfragen Weisen Rat nicht zu versagen Fordert Recht und Billigkeit.	*Bas.:*	Ich, bekannt als Mann von Ehre, Stehe hier um zu bezeugen, Daß er ihr die Eh' versprochen Und daß sie ihm Geld geliehn.

Der eben gestreifte Grundsatz der unbedingten Treue der Übersetzung bewahrte mich auch vor Mißgriffen, die schwere Verfehlungen gegen die *musikalische Anlage einer ganzen Arie* mit sich bringen können; zwei Beispiele zeigen das zur Genüge: Gleich das Duettino Nr. 1 hat einen deutlichen Einschnitt im 67. Takt, wo die Worte »sembra fatto in ver per me (te)« in eine zärtlich-träumerische dreimalige Wiederholung des »per me«, »per te« (»für mich«, »für dich«) ausklingen. Nach einer Fermate beginnt dann der zweite Teil wieder in der harmlosen Fröhlichkeit des Anfangs. Die sämtlichen bisherigen Übersetzungen rücken aber den neuen Text, der im Original also erst im Takt 67 einsetzt, schon in den Takt 58, übersehen und übergehen das zarte »für mich, für dich« und verderben so Mozarts musikalische Absichten. — Vor allem aber wird der Aufbau der großen Arie des Grafen im dritten Aufzug (Nr. 17) zerstört. Diese Arie besteht aus zwei Teilen: im ersten bäumt sich der aufs Tiefste verletzte Stolz des Hochgeborenen in ohnmächtiger Wut gegen den »Knecht« auf und gipfelt in dem viermaligen: »Vedrò« — »Ich soll zuseh'n« (in meiner Übersetzung: »Das mir?«). *Dann erst* löst sich die verhaltene ohnmächtige Wut im Allegro assai mit dem befreienden »Ah no«; der Graf wird sich seiner Macht bewußt und triumphiert schon im Vorgefühl der Rache. Die alten Übersetzungen bringen diese Antwort »Ah no« statt in Takt 48 bereits Takt 44 und verderben damit wiederum Mozarts musikalische Ordnung.

Nachstehend seien die Fassungen (ohne die letzte Strophe) gegenübergestellt:

Vedrò mentr'io sospiro,
Felice un servo mio?
E un ben, che invan desio,
Ei posseder dovrà?

Vedrò per man d'amore
Unita a un vil oggetto
Chi in me destò un affetto,
Che per me poi non ha?
Vedrò, vedrò?

Ah no, lasciarti in pace
Non vo' questo contento!
Tu non nascesti, audace!

Per dare a me tormento,
E forse ancor per ridere
Di mia infelicità; *usw.*

Alte Übersetzung:

Ich soll ein Glück entbehren,
Das mir ein Knecht entziehet,
Der Wonne, die mich fliehet,
Er soll sich ihrer freu'n?

Ich soll durch Liebesbande
Vereint mit ihm sie sehen,
Die Glut in mir entzündet,
Doch meine Glut nicht teilt?
Nein, nein, nein, nein!

Ich werde dir nicht weichen,
Verräterischer Bube,
Du sollst es nicht erreichen,
Mir Qualen zu bereiten,
Vielleicht noch zu verspotten mich
Ob meiner Liebesglut.

Neue Übersetzung:

Wo ich vergebens hoffe,
Da soll ein Knecht genießen,
Ein Glück soll ihm ersprießen,
Ich soll beiseite stehn?

Ich soll gelassen dulden,
Daß die, die ich begehre,
Nach der ich mich verzehre,
Es wagt, mich zu verschmähn?
Das mir? Das mir?

Nein, nein! Gemach, ihr beide,
Ich mach' euch nicht die Freude!
Drum hütet euch nur, Freche,
Ich zahl' euch nicht die Zeche
Und werde auch nicht ausgelacht
In meinem Mißgeschick!

Ein kurzer Gesamtvergleich des Figaro und seiner Geistigkeit mit der seiner Übersetzungen möge diese Ausführungen beschließen. Sowohl bei Beaumarchais und da Ponte als auch bei Mozart denken und handeln die Personen durchaus *naiv*, die bisherigen Übersetzungen neigen dagegen immer wieder zum *Sentimentalen*. Dadurch kommt bei der deutschen Fassung ein grundlegender Zwiespalt in das ganze Werk. Die Verniedlichung Mozarts und seiner Kunst hat ja sehr früh eingesetzt und ist heute noch nicht überwunden. Übersetzt man z. B. »smorfiosa, maliziosa« (du Launische, Boshafte) mit »du süsses, loses Mädchen« anstatt etwa »sei artig, kleine Katze«, so verfälscht man Sinn und Gesinnung. Oder sagt Susanna, daß dem Grafen auf eine Frau »l'appetito viene«, so darf man natürlich nicht sagen, daß »nach einer Frau sein »Verlangen steht«, sondern er hat eben auf sie »Appetit«. Im Duett Nr. 1 spricht das Original vom »Altare«, wo man sich sagen will »ewig bin und bleibe ich dein«, kein Wort; Susanna und Figaro freuen sich nur über den schönen Brautkranz, »den Susanna sich selbst gemacht« hat. Verfälscht ist auch im vierten Aufzug die Auflösung der ganzen Verwechselungen, das Ende des »tollen Tags«: nachdem der Graf auf alle Bitten immer wieder nur ein volles Dutzendmal »no« sagte, muß er sich plötzlich selbst zum Bitten bequemen: »Contessa, perdono!«

und die Gräfin antwortet:

»Più docile io sono
E dico di si.«

Heute muß der Graf überall singen:

»O Engel, verzeihe!«

bei dem sonst am wenigsten sentimentalen Kalbeck gar:

»Du Heil'ge, vergib mir!«

und die Gräfin muß antworten:

»Wie könnt' ich dir zürnen,
Mein Herz spricht für dich.«

Entsprechend dieser Entstellung machen auch fast alle Dirigenten aus dem vorgeschriebenen Andante ein Largo molto und eine Rührseligkeit, während das Original durchaus im Rahmen des spielerisch-überlegenen Rokoko bleibt:

Graf: Frau Gräfin, Verzeihung!
Gräfin: *Ich* laß' mich erbitten,
Drum sage ich *ja*.«

Den schlimmsten Streich hat die Versentimentalisierung dem Werk aber in der sogenannten Gartenarie oder Rosenarie Susannas gespielt (Nr. 27), über deren Deutung man schon viel gestritten hat. Daß es sich hier nicht um eine rein sentimentale Gefühlsergießung einer etwa »in die Sphäre der Gräfin gehobenen« Susanne handeln kann, wie jetzt fast allgemein angenommen wird, geht schon aus dem Schluß des vorhergehenden Rezitativs hervor, wo Susanna dem lauschenden Figaro einen Denkzettel für seine Eifersucht in Aussicht stellt.

IDOMENEO UND IL RE PASTORE

In Neuausgaben

VON

CARL JOHANN PERL-BERLIN

Mozarts »*Idomeneo*« belegt stärker als jedes seiner anderen dramatischen Werke seinen Anspruch, daß in der Oper die Poesie stets die »gehorsame Tochter der Musik« sein müsse. Dieses Werk im Charakter der opera seria, einem Stil, der im Idomeneojahr 1781 bereits am Verwelken war, besitzt noch nicht die große Arienmelodie, die menschenformende Charakteristik seiner späteren Opern, es besitzt jedoch im Satz und in der Orchestertechnik eine Fülle, die alles Bisherige übertrifft. Anders der Text. Sein »Gehorsam« entspringt aus Armut, nicht aus Gesinnung. Dieser Text hat Mozart schwere Hemmungen verursacht, überwunden hat er sie nur dort, wo sich sein dramatisches Wollen der Situation und nicht des Textworts selbst bemächtigen konnte.

Richard Strauß und *Lothar Wallerstein* haben »Idomeneo« bearbeitet*), nachdem sich vor ihnen viele, und Mozart selbst, um dieses kostbare Werk bemühten. Der Textbearbeiter *Wallerstein* hat Kürzungen vorgenommen, Szenen umgestellt, die Aktionen und Äußerungen der Nebenpersonen eingeschränkt und das Drama selbst im Ablauf der Handlung verdeutlicht. Er gibt dem dritten Akt eine bessere Einheit, indem er den zweiten verbreitert und sehr wirkungsvoll abzuschließen weiß. Er teilt außerdem den zweiten Akt und schafft dadurch Gelegenheit zum Interludio als Verwandlungsmusik. Er tauft eine Hauptfigur um, aus Agamemnons Tochter Elektra wird eine griechische Priesterin Ismene, deren Handlungsimpulse logisch entwickelt werden. Im übrigen überträgt er den italienischen Text gesanglich gut ins Deutsche und erweist sich dabei als ebenso musikalischer wie stilsicherer Bearbeiter.

Richard Strauß nun sah sich vor eine merkwürdige Arbeit gestellt. Er hatte ein Opernbuch zu komponieren, von dem alle Arien und Chöre und je ein Duett, Terzett und Quartett bereits fertiggestellt waren. Er hatte eine Oper zu schreiben, die bereits eine Ouvertüre und zwei Märsche besaß und im übrigen in Akkompagnatos und Sekkos eine Überfülle von teilweise nur wenig ausgenütztem Material darbot. Er hatte ferner eine Instrumentation zu übernehmen, die freilich mit ihren vier Hörnern, drei Posaunen und der kleinen Flöte sehr reichhaltig zu nennen ist. Bis auf manche Stimmenbereicherung der Chöre hat Strauß all das nahezu unangetastet gelassen; denn die Kürzungen innerhalb der einzelnen Nummern gehen auf das Konto Wallersteins. Strauß hat jedoch alle Sekkos zu Akkompagnatos umgeformt

*) Klavierauszug bei Heinrichshofen, Magdeburg.

und die originalen Akkompagnatos erweitert, auskomponiert und damit eine *durchkomponierte Oper* geschaffen. Und dadurch hat der Mozartsche »Idomeneo« eine völlig neue Form, eine veränderte Ausdrucksgebärde erhalten. Oftmals sind zwar die kadenzierenden Schlüsse des Rezitativs dem Originalsekko entnommen, aber innerhalb des selben spielt sich ein ganz anderes musikdramatisches Geschehen ab, Orchesterakzente verlebendigen es, motivische Assoziationen schaffen seelische Verknüpfungen, die völlig neuartig erscheinen. Die genaue Betrachtung dieser neukomponierten oder erweiterten, vertieften, oftmals esoterisch bereicherten Rezitative ist ungemein reizvoll. Die Neufassung der Rezitative, die das Werk stilistisch weit stärker umgeformt haben als die von Strauß hinzukomponierten Stücke, wirft ein noch nie gestelltes Problem in der Geschichte der Tonkunst auf. Alle Beispiele, die der Historiker etwa heranziehen könnte, Bachs Vivaldibearbeitungen, Mozarts Händelerneuerung oder Wagners Ergänzung der Gluckschen »Iphigenie« im Stil des »Lohengrin«, Liszts und Busonis Paraphrasen und die unzähligen Variationenwerke der Klassiker, all diese Versuche großer Meister, ihre Eigenart mit der anderer Meister zu vereinen und zu konfrontieren: die Abstände, die seelischen Distanzen waren nie so weit wie hier. Mozarts opera seria, im Stil schon nicht mehr ganz dogmatisch gehalten, immerhin von anno 1781, und Richard Strauß, der Schöpfer jener Reihe Guntram—Ägyptische Helena: die Einigung solcher Gegensätze konnte wirklich nur jenem »liebend reinen Künstlergeist« gelingen, der sie »umschließt«. Und das ist das Beglückende an dieser einzigartigen, höchst merkwürdigen Arbeit: sie umschließt zwei Temperamente, zwei Genialitäten, zwei sich ferne Epochen, zwei Kunstwelten. Es fällt dabei nicht allzusehr ins Gewicht, daß Strauß fast durchweg mit mozartischen Motiven komponiert, daß er anderseits harmonisch, im Akzent und im Orchesterklang seine eigene Sprache spricht. Er flicht auch Motive ein, die unverkennbar »straußisch« sind, und es kommen harmonische Funktionen vor, die keiner für »straußisch« halten würde, weil sie nicht einmal mehr der Handschrift nach ihm angehören . . . Und schließlich die neu komponierten Stücke: das erste Rezitativ Ismenes, ein Rezitativ des Idamantes im zweiten Akt, das große Interludio im zweiten Akt, die erste Szene des dritten Aktes mit Chor und ein großes Ensemble in Es-dur, das zum D-dur-Schlußgesang überleitet: fünf Eingebungen von wirklicher Gnade. Vor allem fesselt dieses letzte Ensemble für zwei Soprane, Tenor, Baß und Chor, wundervoll aufgebaut, klar geformt, edel im Ausdruck, neu in der Erfindung; ein Stück, das dem Werk an der richtigen Stelle den richtigen Höhepunkt schafft. Die Mozartforschung weiß von einer »ursprünglichen Anlage«, die just in diesem dramaturgischen Moment ein solches Ensemble vorgesehen hatte, das jedoch einer von den Verhältnissen diktierten Disposition zum Opfer fiel. Nun ist es nachgeschaffen und krönt das Werk.

Mit völlig anderen Ambitionen ging *Siegfried Anheißer*, der Oberregisseur und musikalische Dramaturg des Westdeutschen Rundfunks, an die Neuausgabe der Jugendoper »*Il Re Pastore*«*). Das Werk erscheint meines Wissens zum erstenmal in vollständiger deutscher Übertragung. Daß der vollständige Originaltext mit aufgenommen wurde und stets in einer besonderen Zeile notiert wird, ist ebenso begrüßenswert wie aufschlußreich. Eine Bearbeitung hat nicht stattgefunden, der musikalische Text ist notengetreu, mit höchster Sorgfalt wiedergegeben, nur sind Verzierungen ausgeschrieben und alle Appogiaturen ausgeführt, und zwar richtig ausgeführt. Schon allein deshalb sei dieser saubere, auf historischem Wissen basierende Klavierauszug allen, aber auch allen deutschen Opernkapellmeistern dringend anempfohlen; denn die Mehrzahl unter ihnen weiß heute noch nicht, wie man Appogiaturen im »Figaro«, »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte« singen soll. Die Textübertragung gehört zu den besten, die ich je gesehen. Die Dichtung Metastasios, die dem neunzehnjährigen Mozart für seine Salzburger Festoper vorlag, ist hier so ideal dem deutschen Sprachgeist angenähert, ohne ihre gesanglichen Voraussetzungen zu verlieren, daß man dem Übersetzer ehrlich gratulieren kann. Über das Werk selbst, das sowohl Jahn wie Abert recht stiefmütterlich behandeln, ließe sich mancherlei, und zwar viel Gutes sagen. Gewiß fehlt die reife musikalische Charakteristik der Personen, es fehlt aber keineswegs die Leidenschaft, die beide Forscher zu vermissen glauben. Es ist viel Rhetorik angewandt, die Überfülle an Koloraturen ermüdet, jedoch die virtuose Orchestertechnik mit großartigen solistischen Eskapaden interessiert uns heute wie ehedem. Im übrigen finden sich melodische Kostbarkeiten, Stimmungsbilder, sublimierte Schilderungen neben manch Konventionellem, innige und humorvolle Eingebungen in großer Zahl. Das Werk verdiente es, nach seinem »funkischen« Erfolg auf der deutschen Opernbühne zu erscheinen. Ich glaube, man könnte mit ihm Ehre einlegen.

Zum Schluß, der Vollständigkeit halber, sei eine gutgemeinte, kaum gelungene Neuausgabe eines 1928 von *Ludwig Seitz* in Graz aufgefundenen Ballettdivertissements »*Die Rekrutierung oder die Liebesprobe*« von Mozart erwähnt, das bis dahin als verschollen galt**). Bestehend aus sechs älteren Kontretänzen und neun etwa um 1789 komponierten Nummern, erweist sich das Werk als eine nicht allzu inspirierte Gelegenheitsarbeit Mozarts. Der alte simple Ballettext wurde von *Roderich von Mojsisovics* durch einen neuen nach einer koreanischen Legende angefertigten ersetzt, allein beides, Musik und neuer Vorwurf, rechtfertigen kaum die neue Ausgabe, die nicht einmal für eine Privataufführung geeignet erscheint.

*) Klavierauszug im Verlag des Westdeutschen Rundfunks, Köln.
**) Klavierauszug bei Fritz Schuberth jr., Leipzig.

DER GARTENFRIEDHOF DES MOZARTSCHEN STARLS

Ein wiedergefundenes Wohnhaus des Meisters

VON

OTTO ERICH DEUTSCH-WIEN

In der Wiener Vorstadt »Landstraße«, wo der Knabe Wolfgang 1768 im Gartentheater des Doktor Mesmer zum ersten Male eine Oper (»Bastien und Bastienne«) aufführen ließ und bei der Einweihung der alten Waisenhauskirche auf dem Rennweg zum ersten Male eine Messe dirigierte, wo der arme Mozart dann auf dem St. Marxer Friedhof sein letztes Quartier gefunden hat: ebendort wohnte er selbst schon 1787, vom Frühjahr bis zum Herbst, mit seiner kleinen Familie in einem Gartenhaus. Man weiß, daß dieses Logis die Nummer 224 der Landstraße trug (später 111, 112, 125, 911). Aber durch einen kaum erklärbaren Irrtum ist es bis in Aberts Biographie (I. 1033 f. und II. 1035) immer fälschlich nach der ehemaligen Hühnergasse Nr. 17 verlegt worden. (Das Mißverständnis läßt sich über Wurzbachs Lexikon von 1868 bis auf einen anonymen Artikel im Wiener »Fremdenblatt« vom 5. Dezember 1866 zurückdatieren.) Es war nicht schwer, auf Plänen des 18. und 19. Jahrhunderts das Haus zu finden und zu verfolgen. Seine letzte Nummer war Hauptstraße 75, was auch der überlieferten Lage »gegenüber der Augustinerkirche« (heute Rochuskirche) mehr entspricht. Leider ist das hübsche Bürgerhaus, ähnlich Mesmers nahem Palais, gefallen, bevor man es wieder gefunden hat: seit etwa zwanzig Jahren steht dort, verbunden mit Nr. 77, ein Neubau, der mit einem gleich breiten Hause in der parallelen Hainburger Straße 20 den baumlosen Rest des einst prächtigen Gartens umschließt; vielleicht das Stück, das uns wert ist. Aber die Schönheit des alten Hauses hatte den Photographen A. Stauda bewogen, es — historisch unerkannt — von mehreren Seiten aufzunehmen. Die Österreichische Lichtbildstelle besitzt aus Staudas Nachlaß fünf Ansichten: die Straßenfront, die Vorder- und die Rückseite des Hofes, den Brunnen an seiner rechten Wand mit dem Relief einer männlichen Gesichtsmaske (erst nach 1800 entstanden), endlich als wichtigste den Gartentrakt, wo Mozart — wahrscheinlich im Obergeschoß — gewohnt hat. Wir wissen aus einem Briefe Mozarts an den Kaufmann Michael Puchberg (Mitte Juni 1788), daß ihn der Hausherr, wegen des rückständigen Wohnzinses drängend, in große Geldverlegenheit brachte, und deshalb ist auch dessen Name von Interesse. Nach den Schematismen der Zeit scheinen von 1733 bis 1789 der Herrschafts-Bedienstete Philipp Scherr und seine Frau Anna Maria Besitzer des Hauses gewesen zu sein. (1779 erscheint allerdings der Marktkommissär Josef Urban Weber als Eigentümer.)

Nun aber hat dieses Haus und dieser früher freiliegende Garten, abgesehen von seiner Weihe durch Mozarts Aufenthalt, noch ein besonderes Interesse. Dort hat Mozart ja die wehmütig heitere Grabschrift »Auf den Tod eines Starls« am 4. Juni 1787 verfaßt (»Hier ruht ein lieber Narr . . .«). Drei Jahre zuvor, am 27. Mai 1784 hatte er, laut Ausgabebuch, in Wien einen »Vogel Stahrl« um 34 Kreuzer gekauft. Neben dieser Eintragung ist das Thema des Rondos aus dem Klavierkonzert in G-dur Köchel Nr. 453 zu lesen, das Mozart am 12. April desselben Jahres komponiert und dann öffentlich vorgetragen hatte. Das Thema hat aber im zweiten Takt hier gis statt g, wodurch es komisch wirkt. Daß ihm der Vogel die Melodie so verändert nachpfiff, hatte Mozart bestimmt, den Starl zu kaufen. »Das war schön!« schrieb er zu jenen Noten ins Ausgabebuch. Nun war dieser Stubengenosse eingegangen, und Mozart begrub ihn in dem Garten, dessen Abbild uns zufällig erhalten geblieben ist. Die Grabschrift aber, die er ihm dort — wohl nur auf ein Blatt Papier — setzte, erinnert mit den Worten: »O! Leser, schenke auch du ein Tränchen ihm!« merkwürdig an eine Textstelle des Liedes »Abendempfindung«, das Mozart zwanzig Tage später erst komponiert hat: ». . . Schenk' auch du ein Tränchen mir . . .« Hermine Cloeter hat neulich auf diesen Zusammenhang und auf seine prophetische Bedeutung für Mozarts eigenes Ende hingewiesen. Wehmütig-heiter wie jene Grabschrift berührt uns deshalb auch das Bild dieses Gartens, wo Mozarts Starl begraben worden war.

MOZARTS LETZTER GANG

VON

ALEXANDER v. GLEICHEN-RUSSWURM-MÜNCHEN

Wißt Ihr schon, der Mozart ist tot«, sagte ein Wiener Bürger zu einigen anderen auf dem von scharfem Wind durchblasenen Stefansplatz. Hustend kam es zurück: »Gibt's eine schöne Leich?« — Woher denn? Dritter Klass wird er begraben und das aus Gnad und Barmherzigkeit. Ein gewisser Herr von Swieten zahlts, wo er öfters musiziert hat. Sechzig Gulden bar waren in der Schublad vom Nachtkastl und sollen 3000 Gulden Schulden sein.« — »Wer die übernimmt!« — »Ein wohltätiges Konzert soll's übernehmen. Gehst hin?« — »Wenn ich grad nichts Gescheiteres weiß . . .«

So wurde hin und her gesprochen in einer kleinen Gruppe von Mozartfreunden, die sich schließlich von dem stets offenen Tor des Stefansdomes einschlingen ließ — drinnen war es doch geschützt in dem weihrauchduftenden Wölbraum, besser als draußen im Wind.

Hier lag Mozart zum Einsegnen bereit, sehr bescheiden gebettet, wie es dritter Klasse ziemt. Eilig und undeutlich werden lateinische Worte heruntergebetet, wie es dritter Klasse ziemt, und zwei Kerzen schlechtester Qualität

tropften gewaltig. Es gab keine Musik für den Meister der Musik. Es fielen keine Tränen auf das lumpige Bahrtuch. Die Witwe — so erzählte man sich — lag zu Bett, selbst mit dem Tode ringend, die Kinder waren zu klein, die hohen Gönner abwesend. Doch es hatten sich Freunde gefunden, Freunde, obwohl ein wenig beschämt, bei der schäbigen Leichenfeier zu sein, denn man hält doch auf sich. Freunde im Glück ehren, Freunde, die in Not sind, beschämen. Die Schulden des Verblichenen machten den Leuten Angst, es konnte peinlich sein, etwa von der Witwe um Hilfe angegangen zu werden, zeigte man sich allzu freundschaftlich.

Eine Witwe, zwei kleine Kinder — dieser arme Mozart war doch wirklich ein leichter Vogel gewesen, jede Gelegenheit versäumt und verträumt, bei der Geld hätte herausschauen können. Hatte ihm nicht der preußische König einmal gute Friedrichsd'or als Besoldung versprochen? Aber der Kaiser schien damals Mozarts Abgang zu bedauern. »Was, Sie wollen Wien verlassen?« Bei dem Wort Wien wurde es Mozart so warm ums Herz, ihm war's, als höre er die Nachtigallen auf dem Kahlenberg ein Lob der Kaiserstadt singen, und der Kaiser sah ihm so treuherzig in die Augen — da sah auch Mozart gerührt dem Kaiser treuherzig in die Augen: »Majestät haltens zu Gnaden, ich bleibe.«

»Er hat mirs selbst gestanden seinerzeit«, meinte einer der trauernden Freunde nicht einmal besonders leise zum anderen Trauergast, »und wie ich ihm gesagt hab, das sei schön dumm gewesen, hat er mir zur Antwort geben: ‚Der Teufel hätt' in solcher Stunde dran gedacht', nämlich an den Vorteil, an die Gehaltsaufbesserung, denn das war doch der richtige Moment, nicht wahr?«

»Ja, so war der Mozart«, bekräftigte mit kritisch aufgeworfener, bedauernder Lippe ein anderer Freund unweit der Bahre, die jetzt ein paar Männer eher unwirsch aufluden, um sie zum Friedhof von St. Marx zu tragen, draußen vor dem Stubentor. Denn es war mit der Einsegnung dritter Klasse schnell gegangen. Die Neugierigen verliefen sich, ein kleiner Trupp von Freunden, die opfervoll beschlossen hatten, zu folgen, ordnete sich paarweise, um der Bahre nachzuschreiten. Es gab keine Musik für den Meister der Musik, aber der Sturm schlug wie mit zerfetzter Musik einher, als der Zug das schützende gotische Tor verließ, und es regnete dermaßen, daß es aussah, als seien alle Heiligen am Portal in Tränen aufgelöst und weinten hinunter auf die tränenlos gebliebene Bahre. Die Freunde schlugen den Kragen hoch und einer brummte zum anderen; dieses Wetter beim Leichenzug war nicht geeignet, die Stimmung für den Verstorbenen und alles rings um ihn günstig zu beeinflussen. »Wie wird die allerliebste, verliebte Schülerin, die Frau Hofwedel trauern?« tuschelte einer. Man erinnerte sich alles Ungünstigen aus dem Leben des Verblichenen, bemerkte, wie gern er den Frauen gehuldigt, trotz der Liebesheirat mit Konstanze, und wieviel Eifersucht er heraufbeschworen. Wie ungeschickt mußte er sich mit den hohen Gönnern be-

nommen haben, daß ihn der Salzburger Fürstbischof hinauswarf und dessen Oberküchenmeister dem allzu stolzen Musiker einen Fußtritt gab.
»Hehe! der Arme!« schmunzelte man nicht ohne nachträgliche Schadenfreude im Kreis von Mozarts Freunden, denn er war tot und eine Gegenrede nicht mehr zu fürchten.
»Woran ist er eigentlich gestorben?« ging es durch die Reihe, und man suchte sich durch Klatsch zu stärken und zu wärmen auf dem unangenehmen Gang. Die einen sagten an Brustwassersucht, die anderen an einem hitzigen Fieber, noch andere an Gehirnentzündung. »Das ist mir am wahrscheinlichsten«, bemerkte einer der Freunde mit leichtem Hohn, »ganz normal war er zuletzt nicht. Hat er mir doch selbst erzählt, er habe eine Bestellung aus dem Jenseits bekommen für ein Requiem — ein langer, hagerer Mann sei plötzlich bei ihm eingetreten gegen Abend im Dämmer, habe anonym das Requiem bestellt, das Geld hingelegt und sei verschwunden. Das war kurz vor seinem Tod. Er hat das Requiem nicht einmal fertig gemacht.«
»Geht's, hört mir auf mit solchen Gruseligkeiten, da wird's einem eiskalt, und es ist schon kalt genug«, protestierte sein Nachbar. Mit italienischer Aussprache tönte es schrill aus der Gruppe, die jetzt nicht mehr feierlich paarweise, sondern als gestikulierendes Häufchen weiterschritt: »Es ist zwar schade für Mozart, aber gut für uns, daß er gestorben ist. Wenn er recht in die Mode gekommen wäre, man hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben.« War das Salieri oder Righini, der also aufrichtig die Erleichterung der italienischen Konkurrenz gestand? Man stieß sich in die Rippen, man machte große Augen, man flüsterte. Hieß es nicht, die Leiche sei angeschwollen? Das ist ein Zeichen von Gift. Kein hitziges Fieber, Gift hatte den Meister so jung hingestreckt, Gift der Italiener, die ihn los werden wollten. Wie hätten sie ihm auch verzeihen können, daß der Kaiser selbst, obwohl er kurz vorher Beaumarchais' »Figaros Hochzeit« verboten, Mozarts Figaro-Oper erlaubte und befürwortete, während man die wetteifernden Kompositionen der Italiener, die Figaro behandelten, fallen ließ? Natürlich hatten sie ihn vergiftet ... und vorher noch zum Hohn das Requiem obendrein bestellen lassen ...
Die Freude an so gewichtigem Klatsch hielt die Trauergäste eine Zeitlang aufrecht, trotz schlechtem Wetter. Andere zerpflückten eifrig Mozarts Verdienste. Er habe schließlich doch manches von Händel gestohlen, das sei erwiesen, und der Kaiser habe spöttisch gesagt, er mache zu schöne Musik, und ein andermal, für seine Wiener sei die Musik zu zäh. Frech genug habe Mozart geantwortet, sie würdens schon kauen lernen. Je weiter der Weg ging, je weniger Gutes blieb übrig an Mozart als Mensch und Musiker, je unsinniger schien es den Freunden sich länger zu opfern und ihm das letzte Geleit bis zum Schluß zu geben — bei diesem Wetter. Denn jetzt hatte der Regen sich in Schnee verkehrt, und die Bahre, die immer schneller voran

taumelte, wurde weiß; die Geleitenden waren schon weiß und die Nasen rot. Zwei der besten Freunde, wirklich arme Teufel mit dünnen Mänteln und wenig widerstandsfähigem Schuhwerk trollten sich zuerst, unauffällig, und brachen in das nächste Kaffeehaus ein, sich zu wärmen. Ihnen folgten, einer nach dem anderen, auch die wärmer gekleideten Herren, van Swieten voraus, der Kunstmäzen, der zwar einen guten Pelz anhatte, aber der Meinung war, er habe schon ein Übriges getan, dieses Begräbnis überhaupt aus seiner Tasche zu zahlen. Was sollte er sich noch einen Schnupfen dabei holen? Und überhaupt, Mozart hatte doch das Beste von Händel genommen. Mit dieser Bemerkung nahm der als Kunstkenner wichtige Freund van Swieten einen anderen Freund unter den Arm, und beide verzogen sich. Klappernd und fluchend im wütenden Schneesturm hatten es die Italiener schon vorher getan. *Es gibt eben Wetterlagen, denen keine Freundschaft standhält.*

Das Häuflein war bis auf einen einzigen Freund zusammengeschmolzen, als die Bahre vor dem Stubentor anlangte — und die Träger schier schneeblind einen Augenblick rasteten unter dem schützenden gotischen Bogen. Denn der Friedhof lag immerhin noch eine kleine Strecke weit draußen vor dem Stubentor.

Der letzte Freund, der ausgeharrt, schüttelte unter dem Tor den Schnee von Hut und Mantel, er rieb sich die erstarrten Hände und blickte ohne Zärtlichkeit, ja fast mit Groll auf die einsame Bahre. Er machte sich Vorwürfe über die eigene Anständigkeit und übertriebene Gewissenhaftigkeit, die ihn bis zum Stubentor wandern hießen, indes die anderen längst warm und behaglich beim Wein saßen oder beim Kaffee, geflohen von dem ärgerlichen Toten zu irgendeinem erfreulich Lebendigen. Und was die Meisten tun, ist wohlgetan. Wenn die Meisten verurteilen, wenn die Meisten sich abwenden, wenn die Meisten den Toten tot sein lassen, muß man es mit den Meisten halten. Und wer war Mozart schließlich und endlich? Seine Freunde hatten es einstimmig festgestellt: ein verrückter, leichtsinniger Musiker, der Schulden hinterließ und überdies seine besten Sachen von Händel gestohlen hat. Für den sich auslachen lassen? Und einen fatalen Schnupfen bekommen? Der letztgebliebene Freund schlug aus letztem Skrupel ein Kreuz, ehe er sich empfahl und den Toten allein ließ. Es brannte ihm unter den Sohlen, bis er im Wirtshaus saß.

Nun läßt sich denken, wie schnell bei diesem Wetter Mozarts Sarg in das schneeverwehte Grab gesenkt wurde, wie eilig die uninteressierten Begleitmänner sich zerstreuten. Zu eigenem Grab war ja auch kein Geld vorhanden — es ist auf der Erde und unter der Erde teuer zu wohnen.

Als Konstanze, die Witwe, genesen war und ging, das Grab zu besuchen, fand sie keinen, der die Stelle wußte. Der Totengräber, der es damals so eilig besorgt, war nicht mehr da — tot oder fortgelaufen — sein Nachfolger wußte von nichts.

ZWEI SCHERZKANONS VON MOZART UND HAYDN

Vor 100 Jahren, um 1823, erschien bei Friedrich Hofmeister in Leipzig unter der Verlagsnummer 944 ein lithographierter Bogen in Querformat, der in diesem Hefte nachgebildet ist, mit zwei Seiten Notentext und dem Titel: »Zwei Canons, / musikalische Scherze / in geselligen Circeln von Sängern auszuführen / componirt / von / Mozart und Haydn. / Preis 4 Groschen ...« Dieser merkwürdige Druck, den die Sammlung van Hoboken in Wien besitzt, scheint sehr selten zu sein. Köchel und Waldersee kannten ihn offenbar nicht, obzwar unter den falschen und zweifelhaften Werken Mozarts in ihrem Katalog noch mehrere fehlen. Auch Pohl dürfte den Druck nicht gesehen haben, da sich in seinen hinterlassenen Regesten unter anderen zweifelhaften Werken Haydns zwar eine Abschrift des zweiten Kanons fand, aber ohne die bei ihm übliche Angabe der gedruckten Quelle. Botstiber erwähnt in seinem Abschlußband zu Pohls Haydn-Biographie (S. 104) nur eine unzweifelhafte Kantate, die sich gegenständlich mit unserem zweiten Kanon berührt: »Die Erwählung eines Kapellmeisters«, für drei Solostimmen, Chor und kleines Orchester geschrieben und den Freunden im Wiener Gasthof »Zum Schwan« am Neuen Markte zugedacht.
Die beiden Scherzkanons, die von der Unschuld einer jungen Nachwelt so großen Geistern imputiert wurden, sind untereinander im Gegenstand verschieden: ein Maienfest bei Mozart und sozusagen eine Willkomms-Sinfonie bei Haydn. Sonst ist nicht nur der Witz, die Instrumente menschlich singen zu lassen, in beiden Stücken der gleiche; auch die ganze Anlage der Kanons ist so ähnlich, daß man an einen einzigen Erfinder denken muß, nicht etwa an einen lustigen Wettbewerb der beiden Meister (wie der Verleger zus meinen offen läßt). Deshalb konnte auch die »Bemerkung« am Schluß der zweiten Seite für beide Stücke gelten: daß nämlich der Dirigent den Kanon anhebt und in die aufgerufenen, je ein Instrument markierenden Stimmen beim dritten Viertel ihre zweiten Taktes jeweils wieder einfällt, daß ferner die zwei immer wiederholten Takte jeder dieser Stimmen, wenn das ganze »Orchester« versammelt ist, einige Male noch repetiert werden, bevor der Dirigent »Halt!« gebietet. Ebenso das Notabene: die Geigen, Flöte, Oboen und Trompeten sind von weiblichen Stimmen oder von männlichen im Falset zu singen. Die Charakteristik der einzelnen Instrumente ist auf beiden Seiten auch onomatopoetisch ähnlich. Denn daß unter den Streichern die beiden Violinen bei Mozart »dai-dai«, bei Haydn aber alle »da-da« säuseln, ist nicht wesentlich. (Die Bläser und der Paukist lallen links und rechts gleichmäßig.) Die Anrede des Dirigenten umfaßt bei Mozarts Moderato: »Nun beginnt das Fest der (richtig wohl des) Maien« natürlich weniger Takte als bei Haydns Maestoso: »Meine Herren, laßt uns jetzt eine Sinfonie aufführen« (was eben das Gegenspiel zu seiner »Abschieds-Sinfonie« bedeuten sollte). Der Aufruf der Instrumente erfolgt dort mit den Worten: »Die erste Geige, sie fängt also an«, hier heißt es: »Die erste Geige folge pünktlich mir«. Bei den zweistimmig besetzten Instrumenten des gleich starken »Orchesters« beider Stücke sind statt des Auftakt-Viertels jedesmal drei Achtel vorgesehen, um die Ordnungszahlen unterzubringen. Dennoch wird man sich, falls man diese Scherze aufführt, im Text der ausgeschriebenen Partitur noch weiter behelfen müssen. Die erste und zweite »Oboe« passieren durch Verschleifung der letzten Vokale. Bei den »Fagotten«, wenn man sie nicht falsch betonen will, muß man aber schon singen: »Erstes Fagott, es folge pünktlich mir ...« Statt des einsilbigen »Horn« wird man beiderseits am besten »Corno« lesen. Bei der dreisilbigen »Trompete« wieder muß nur der Artikel unterdrückt werden.
Im ganzen sind die beiden Späße im Vortrag wirklich dankbar, auch wenn sie nicht gerade von Mozart und Haydn stammen. Eine solche, in jener Zeit noch harmlose Unter-

schiebung von Spielereien erinnert an die »Anleitungen« für musikalische Dilettanten, mit Würfeln Menuette oder Deutsche Tänze zu komponieren, die man ja auch unter diesen hohen Namen um 1800 gedruckt und öfters nachgedruckt hat.

Otto Erich Deutsch

DIE SALZBURGER FESTSPIELE IM MOZARTJAHR 1931

Mehr als in den letzten Jahren dominierte heuer bei den Festspielen der »genius loci«. Die fünf Meisteropern waren in einem Zyklus zu hören. Zum »Don Giovanni« und »Figaro« des Vorjahrs kamen »Cosi fan tutte« in ungemein duftiger Inszenierung *Ludwig Sieverts* und die »Entführung«, beide im intimen Rahmen des Stadttheaters. *Bruno Walter,* der den »Don Giovanni« von dem erkrankten Franz Schalk übernahm, bot überdies in Zusammenarbeit mit dem Regisseur *Karlheinz Martin* eine Aufführung der »Zauberflöte«. Das Werk wurde unter starker Abdämpfung aller komischen Elemente ganz im Sinne eines Weihespiels zur Geltung gebracht. So ungern man Papagenos Anteil von Lustigkeit geschmälert sah, so willig ließ man sich in den Bann eindrucksvollster Wirkung von Erhabenheit und Würde ziehen und zollte einem reinen, ehrlichen Künstlerwillen, wie er hier spürbar am Werke war, gebührende Ehrfurcht. »Figaro« und »Cosi fan tutte« standen unter der routinierten Leitung von *Clemens Krauß;* bei »Entführung« sprang für Schalk hilfsbereit *Robert Heger* ein. Von Solisten traten besonders rühmenswert hervor *Lotte Schöne* (Pamina, Zerline, Blondchen), *Adele Kern* (Despina, Susanne), *Hans Fidesser* (Tamino), *Koloman Pataky* (Ottavio, Belmonte), *Wilhelm Rode* (Graf), *Emanuel List* (Komtur, Osmin) und *Josef Manowarda* (Don Alfonso, Sprecher).

Die Domkonzerte trugen dem Mozartjubiläum Rechnung durch die Aufführungen des »Davidde penitente«, des Requiems und der Mozartschen Bearbeitung von Händels »Messias«. *Joseph Meßner* erarbeitet sich in dem ausgezeichneten Domchor ein Ausdrucksinstrument, das sich von Jahr zu Jahr merklich vervollkommnet und vor der heimischen Kirchenmusikpflege berechtigte Achtung erzwingt. Von den Solisten dieser Konzerte erregte besonders *Gabrielle Ritter-Ciampi* Aufsehen. Die stimmungsvolle Aufführung der großen c-moll-Messe in der St. Peterskirche kam unter Führung *Bernhard Paumgartners* zur Wiederholung. In den 10 Orchesterkonzerten wurde Mozart mehrfach berücksichtigt. Das 5. und 7. war dem Meister ausschließlich gewidmet. Besonders eindrucksvoll das letztgenannte unter *Walter* mit einer ungemein feinen Aufführung der Es-dur-Sinfonie, die in schönster Erinnerung bleibt. Nicht die gleich starke Persönlichkeit ließ das Fünfte fühlbar werden, das unter *Heger* stand. Eine vortreffliche Leistung bot *Viktor Pollatschek* als Solist des Klarinettenkonzerts. Wie diese zwei Mozart-Orchesterkonzerte wurde auch ein Kammermusikabend mit Mozartwerken von der Stiftung Mozarteum veranstaltet. Er stand infolge einer Indisposition des ersten Geigers unter keinem günstigen Stern *(Sedlak-Winkler-Quartett).* Zu den gewohnten Serenadenabenden im Residenzhof unter *Paumgartner* kamen noch einige Kammermusikabende des *Mairecker-Buxbaum-Quartetts* im Verein mit der Bläservereinigung der Staatsoper Wien, die viel Anklang fanden.

Außer den Mozartdarbietungen kann aus dem reichen Programm der Festspielzeit, das zum Teil auch Reprisen vom Vorjahr brachte, nur das Wichtigste genannt werden. An erster Stelle eine sensationelle Aufführung des Gluckschen »Orpheus« unter *Walter* mit *Sigrid Onegin* und *Maria Müller* (Regie: *Karlheinz Martin,* Choreographie: *Margarete Wallmann*). Sie zählte mit einer ergreifenden Interpretation von Mahlers »Lied von der Erde« unter dem gleichen Dirigenten zu den ganz großen Abenden der Saison. *Meßner*

wagte sich mit Glück an eine Aufführung von Beethovens »Missa solemnis« und Bruckners Bläsermesse in e-moll. Die Orchesterkonzerte brachten neben klassischen Werken unter anderem Bruckners Fünfte, eine liebenswürdige Novität von Franz Schmidt »Variationen über ein Husarenlied«. Neben den Wiener Philharmonikern hörte man auch die Budapester in zwei Konzerten unter *Ernst v. Dohnanyi.* Man kann ihnen bei ihrem ambitionierten Musizieren Anerkennung nicht versagen. Einen beschwingten dramatischen Auftakt erhielten die Festspiele durch Aufführungen von Rossinis »Barbier«, Donizettis »Don Pasquale« und Cimarosas »Matrimonio«. Es waren Gastspiele einer Stagione der Mailänder Scala unter *Arturo Lucon,* die durch ihre Abrundung und schöne Ensemblekunst imponierten.
Der Wirtschaftsnot und einem fast gänzlich verregneten August zum Trotz brachten die Festspiele einen unbestrittenen Erfolg. *Roland Tenschert*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den Bildnissen Mozarts gilt das von seinem Schwager *Joseph Lange* 1782 gefertigte, aber unvollendet gebliebene Ölgemälde als das sprechendste. Auch das kleine Bildchen mit Konstanzes Eintragung aus dem Stammbuch der Mozartschülerin Babette Ployer hält sich von der bei Porträtierungen des Meisters so erschreckend oft zu beobachtenden Versüßlichung frei. — Den *Humoristen* Mozart charakterisieren die vier folgenden Nachbildungen: Der gereimte Anhang unter dem Namenszug:

Ritter des goldenen Sporns,
und so bald ich heurath, des doppelten Horns,
Mittglied der großen Accademie,
von Verona, Bologna, oui mon ami!
(Aus einem Briefe an den Vater, Mannheim, 22. November 1777)

Das Scherzgedicht an die Salzburger Rosalie:

Ich sag Dir tausend Danck mein liebste Sallerl,
und trincke Dir zur ehr ein ganzes schallerl,
Coffé und dann auch thee, und limonadi,
und tuncke ein, ein stangerl vom Pomadi
und auch — — auweh, auweh, es schlägt iust Sex,
und wers nit glaubt der ist — — der ist — — ein Fex.
Die Fortsetzung folgt nächstens.

Ferner die gereimte Nachschrift an den Jugendfreund H. W. von Hefner aus einem Brief an Nannerl aus Wien am 15. September 1773 und die scherzhaften Randglossen Wolfgangs in einem Brief des Augsburger Bäsle an Vater Leopold. — Gehören diese Dokumente, die wie die beiden folgenden im Salzburger Mozarteum aufbewahrt sind, zu Roland Tenscherts Beitrag über »Mozart als Lehrer« und »Mozarts Humor« (Seite 16 und 20), so veranschaulichen die *Einlaßkarte* und die »*Nachricht*« über eine Akademie im k. k. Hoftheater am 10. März 1785 des Konzertgebers öffentliche Tätigkeit. — Die auf dem nächsten Blatt vereinigten Abbildungen sind im Abschnitt »*Die erste Weimarer Aufführung der Zauberflöte*« auf Seite 23 eingehend gewürdigt. — Über die beiden *Scherzkanons von Mozart und Haydn* sowie über das *wieder aufgefundene Wohnhaus Mozarts in Wien mit dem Grab seines Starls* ist das Nähere den Beiträgen von Otto Erich Deutsch (Seite 39 und 44) zu entnehmen.

MOZARTIANA

NEUE BÜCHER ÜBER MOZART

MAX MOROLD: *Mozart. Sein Leben. Seine Persönlichkeit.* Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien.

Dies handliche, nett ausgestattete Bändchen erschien im Rahmen der von der Volksbildungsstelle des Bundesministeriums für Unterricht herausgegebenen Deutschen Hausbücherei. Hiermit war auch Morolds Aufgabe klar gesteckt, inhaltlich und stilistisch wurde er ihr durchaus gerecht: den breiteren Kreisen in großen Umrissen diesen »Genius der Liebe« in faßlichster Form nahezubringen. Die bescheidene Auswahl aus der Fülle des Stoffes wird wohl als persönlich-bedingt empfunden werden, ebenso das Hervortreten des Anekdotisch-Ausgemünzten. So wird uns freilich das Traditionell-Bekannte seines äußeren Lebensweges bequem und übersichtlich nahegebracht, weniger aber das Dämonische, Unfaßbare, fast schon Okkulte, das unvermutet zwischen den herrlich korrekten Perioden seiner Schöpfungen emporlohen kann. Es bleibt immer noch der verwienerte Mozart in eleganten Schnallenschuhen, wohlfrisierter Perücke und bewehleidigenswerter Bürgerexistenz. Das Einzigartige dieser traumwandlerischen Erscheinung, das Genie des eigentlich geniefeindliche Rokoko ließ Morold wohlweislich aus: so liest sich das Ganze in wenigen angenehmen Stunden wie ein harmloses Menuett mit einigen Mollakkorden. Vier Bildbeigaben zeigen den Mozart von 1765 und 1791, den Vater Leopold und Frau Konstanze. *Friedrich Baser*

ROLAND TENSCHERT: *Mozart.* MusikerBiographien, I. Band. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

Es setzt eine besondere Geschicklichkeit, fast eine Virtuosität voraus, ein so reichgeädertes Leben wie das Mozarts mitsamt seinem in hundert Farben schillernden Zeitalter in einen Rahmen einzuspannen, dessen beschränktes Ausmaß durch die Serie bestimmt ist. Roland Tenschert hat das Kunststück zuwege gebracht, auf dem vorgeschriebenen engen Raum das Leben des Salzburger Meisters nicht nur in den wesentlichsten Zügen nachzuzeichnen, sondern darüber hinaus die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zum lebendigen Bestandteil seines Buches zu machen. Diese Biographie tritt an Stelle der ehemaligen Ludwig Nohlschen, die als veraltet gut und gern kassiert werden durfte. Der Ersatz ist als wirkliche Neuschöpfung warm zu begrüßen; sie begnügt sich nicht damit, eingerostete und falsche Vorstellungen von Wolfgang Amadeus' Wesen zu korrigieren, sondern sie läßt das Gebäude dieser vita auf Grund neu gewonnener Forschungsergebnisse und Anschauungen in völliger Frische erstehen. Tenscherts Disposition gilt in zehn Abschnitten dem Ablauf dieses Daseins, ohne dem farbigen Abglanz der Umwelt etwas schuldig zu bleiben. Selbstverständlich ist, daß wir dieses curriculum in eiligem Tempo durchlaufen müssen, wobei es uns kaum auffällt, daß hier und da ein Ritardando bei der Betrachtung von Einzelheiten einen Stillstand bringt, der danach eine um so schnellere Abwandlung äußerer Vorfälle erforderlich macht. Der Verfasser begnügt sich nicht damit, die Chronica ohne Kommentar sprechen zu lassen; oft steigt der mit Mozart Verwachsene zu den Quellen, berichtigt traditionell schief Geschautes und flicht knapp und behutsam, klar und überzeugend kritisch-ästhetische Wertungen von Mozarts Schaffen mit ein. Die Jugendzeit und in ihrem Mittelpunkt Vater Leopold sind dieses Abrisses leuchtendste Punkte. Die Jahre des Leidens erfahren ihre schmerzvollen Akzente. Gegen Schluß springt das Zeitmaß doch wohl zu hastig ans Ziel — eine Folge der Absicht, auf beengtem Raum das Unerläßlichste wenigstens anzudeuten. Ist der Lichtgestalt, die wir unter dem Namen Mozart verehren, eine gewisse gedämpfte Trokkenheit nicht in allem gemäß, so reizt die Sorgfalt und Sauberkeit der Arbeit unsere Freude an der Wiederauffrischung von Kenntnissen und Erkenntnissen doch so stark, daß man die Lesung dieses Büchleins als schönen Gewinn zu buchen hat. *Max Fehling*

ROLAND TENSCHERT: *Mozart.* Ein Künstlerleben in Bildern und Dokumenten. Verlag: Johannes M. Meulenhoff, Amsterdam und Leipzig.

Ganz anders angelegt und durchgeführt ist das zweite Buch, in dem Tenschert seine reichen Erfahrungen und Materialkenntnisse dazu verwertet, das Leben Mozarts aus Doku-

menten und Bildern erstehen zu lassen. Vorab sei gesagt, daß er auch hier manches Neue und Ergänzende beisteuern, daß er durch eine Nachprüfung in den Archiven den bekannten Tatsachen erwünschte Einfügungen bringen konnte. Wohl ist es eine Biographie, aber eine aus zahllosen Mosaiken zusammengestellte. Die Idee war, die Hauptmomente in Mozarts Lebens- und Schaffenskreis durch Dokumente zu belegen. Tenscherts textliche Beiträge sind äußerlich geringen Umfangs, nur Auftakte zu den Belegen. Um so stärker überraschen diese selbst durch ihre Lebendigkeit. Meist sind es Briefe — aber gewinnt man nicht gerade aus den persönlichsten, pointiertesten, intimsten und zärtlichsten Äußerungen Mozarts das strotzende Bild seiner selbst? Sagen diese »Belege« nicht mehr als die kühl abwägende Stimme dessen, der aus Ableitungen eine Lebensdarstellung formt? Diese Dokumente gesiebt, das Wertvollste herausgeschält und zu einem bunten Brevier gerundet zu haben, das ist das Verdienst des Herausgebers, der auch Berichte, Rezensionen und Notizen der damaligen Presse nicht umgeht, der manches Ungedruckte sprechen und u. a. neben Haydn, Rochlitz, Da Ponte auch Goethe als Zeugen auftreten läßt. Zu einem Buch dieser fesselnden Gattung gehört ein illustrativer Teil: nicht weniger als 69 Seiten sind mit Bildern gefüllt. In der Auswahl erweist sich auch hier Tenscherts fein wägender Geschmack; manches Stück mag selbst dem besten Kenner verborgen geblieben sein; denn hier sind zur Wiedergabe auch solche Vorlagen herangezogen worden, die zum erstenmal ans Licht treten. Hat man sich in diesem aufschlußreichen Buch einmal festgelesen, so läßt man es nicht wieder aus der Hand. *Max Fehling*

WERKE MOZARTS IN NEUAUSGABEN

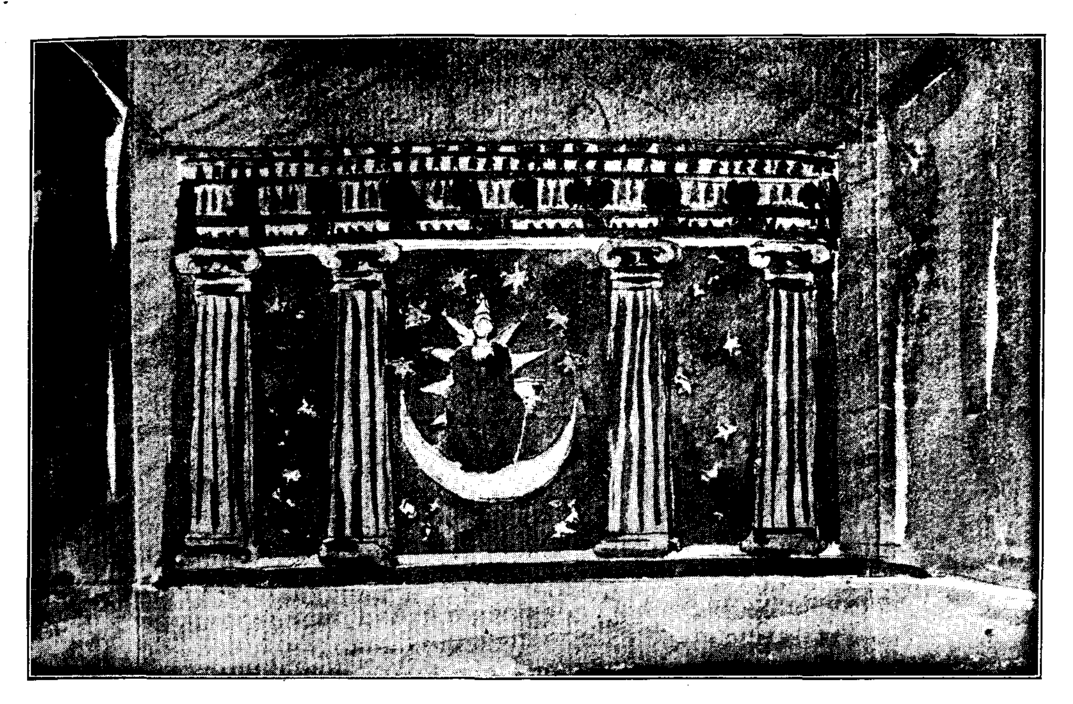
Don Giovanni in der neuen Partiturausgabe. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

In der kleinen Partiturausgabe bringt *Alfred Einstein* eine nach dem Autograph Mozarts in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums revidierte Ausgabe von Mozarts Meisterwerk heraus, die unseren Dirigenten und Musikstudierenden ganz außerordentlich willkommen sein wird. Am »Don Giovanni« ist in den anderthalb Jahrhunderten seiner Existenz viel gesündigt worden; und es ist darum jede Arbeit, die sich bemüht, Mozarts ursprünglichen Absichten zu ihrem Recht zu verhelfen, ein hohes Verdienst. Einstein hat auf Grund des Autographs und auf Grund sorgsamer biographischer Studien ermittelt, welche Teile des Werkes der Prager Fassung der Uraufführung angehören und welche später für die Aufführung in Wien hinzutraten. Die Einordnung erfolgte so, wie sie Mozart selbst für Wien vorgenommen hat. So ist beispielsweise die G-dur-Arie des Don Ottavio »Nur Deinem Frieden« jetzt endgültig in die vierzehnte Szene des ersten Aktes nach Donna Annas Arie »Du kennst nun den Frevler« verlegt worden. Diese Arie führte bisher ein besonders unstetes Wanderleben in den meisten Aufführungen des Werkes. Nicht zum wenigsten wohl infolge des italienischen Textes, dessen Anfangsworte »Nur *ihrem* Frieden« zu übersetzen sind. Danach und auch im Hinblick darauf, daß Mozart selbst Donna Annas Abgang nach ihrer Arie fordert, kann die Arie allerdings auch an anderer Stelle dramaturgisch begründet werden. Da aber Mozart selbst sie für diese Stelle eingeschoben hat, wird man am besten tun, anders eingerichtete Klavierauszüge nach dem Vorbild der neuen Ausgabe zu korrigieren. — Es wäre schön gewesen, wenn dieser neuen, musikalisch authentischen Partiturausgabe des Don Giovanni eine ebenso restlos befriedigender deutscher Text hätte beigegeben werden können. Leider sind aber bisher alle Bemühungen um einen solchen vergeblich geblieben. Einstein verwendet also den zweifellos besten der bisherigen Texte, nämlich die Übersetzung von Franz Grandaur, die in Hermann Levis Fassung den meisten Freunden des Werkes geläufig geworden ist. Die Ausstattung der Ausgabe entspricht den Erwartungen, die man bei einem solchen Werk stellen darf. Eine Partitur, die in die Bibliothek jedes Mozartfreundes gehört. *Adolf Aber*

*

Sinfonie Nr. 10 (K.-V. 74). Herausgegeben von H. Lemacher und P. Mies. Partitur. Verlag: P. J. Tonger, Köln a. Rhein.

Ein Werkchen des 13 jährigen von entzückend naiver Frische. Die Form — ständig konzertante Momente einverwebend — lehnt sich an die Lockerheit italienischer Vorgänger



HANDKOLORIERTE ZEICHNUNG GOETHES »KÖNIGIN DER NACHT«

KOSTÜMIERUNG ZUR WEIMARER ZAUBERFLÖTE. Zeichnung von M. Kraus

(Mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)



Canon von W. A. Mozart.

Moderato.

Dirigent. Nun begint das Fest der Mai-en, die er-ste Gei-ge, sie fängt al-so an: *Falset.* dai dai dai dai dai dai dai dai

Viol. I. dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai

Viol. II. dai dai dai dai dai dai

Dirig. Die zweite Gei-ge, sie fängt al-so an: *Falset.* dai dai dai dai dai Die

Viol. I. dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai

Viol. II. dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai dai

Viola. da da da da da da da da da da

Dirig. Bratsche die fängt al-so an: da da da da da Die Bässe fan-gen al-so an: etc.

Bassi. da da da da da da da da

Flauto. la la la

Oboe I e II. la la la la

Fagotto I e II. la la la la la

Corno I e II. la la la la la

Clarino I e II. la

Timpani. la

ZWEI SCHERZKANONS V

DIE MUS



Canon von Joseph Haydn.

Maestoso.

Dirigent: *Meine Her-ren lasst uns jetzt ei-ne Sinfonie aufführen, die er-ste Gei-ge folge pünktlich mir: da da da da* (*Falset.*)

Viol. I.: *da da da da …*

Viol. II.: *da da da da …*

Dirig.: *Die zweite Gei-ge fol-ge pünktlich mir: da da da da* (*Falset.*) … *Die Bratsche folge pünktlich mir …*

Viol. I., Viol. II., Viola, Bassi: *da da da da …*

Dirig.: *da da da da … Die Bässe folgen pünktlich mir: da da da da … Die Flöte etc.*

Flauto: *la la la la*

Oboe I e II.: *la la la la*

Fagotto I e II.: *la la la la*

Corno I e II.: *la la la la*

Clarino I e II.: *la*

Timpani.: *la*

Bemerkung. *Eine jede eintretende Stime singt immer dieselben zwei Takte. Der Dirigent fängt an, und singt bis zum Eintritt der ersten Violine, fällt dann mit den 6ten Achtel oder 4ten Viertel des 2ten Takts wieder ein. "die zweite Geige folge pünktlich mir" und fährt auf diese Weise mit den übrigen Instrumenten fort bis zu den Pauken. Sobald das ganze Orchester eingetreten ist, lässt er nach Belieben die zwei Takte einige Mal wiederholen und tritt dann mit vollem Takte bei der Wiederholung ein mit: Halt!*

N.B. Die Geigen, Flöte, Oboen und Trompeten müssen weibliche Stimen seyn, oder von Mänern im Falset gesungen werden



DAS WIEDERGEFUNDENE WOHNHAUS MOZARTS IN WIEN
mit dem Garten, in dem der Meister 1787 seinen Starl begrub

an. Als seltener Fall ist hervorzuheben, daß das erste Allegro sofort modulatorisch in das Andante übergeht. Die Partitur umfaßt gleichzeitig Original (mit Oboen und Hörnern) und die von *Erich Forneberg* stammende Bearbeitung. Diese zieht zu den Streichern (bei denen die Bratschen durch drei Violinen ersetzt werden können), Klavier vierhändig und Flöten, bzw. Klavier vierhändig und Harmonium hinzu. Die geringen technischen Forderungen bieten so dem Haus- und Schulorchester ein reizvolles und sehr flüssiges Stück. Da die Oboen nur bei den Bindegliedern des Kopfthemas in ihrer Eigenfarbe hervortreten, so können die instrumentalen Änderungen unbedenklich hingenommen werden. Die Bearbeitung läßt bei Takt 21 des ersten Satzes den Füllton des ersten Horns unberücksichtigt. Wie die Ausführung durch drei Violinen gedacht ist, werden wohl die Einzelstimmen ergeben, da stellenweise die leere c-Saite verlangt wird, Umlegungen dem Stimmgefüge aber nicht immer günstig sind. Beim letzten Achtel des Taktes 68 auf Seite 24 fehlt in der ersten Violine das Auflösezeichen.

Carl Heinzen

*

Kantate »Herr, Herr, vor deinem Throne«. Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr. (Der Auswahlchor Nr. 8.)

Diese deutsche Kantate Mozarts, aus Sätzen seiner kleinen Salzburger Messen K.-V. 220 und 259 zusammengesetzt, dürfte für unsere Schulchöre ein dankbares Arbeitspensum darstellen. In ihrer leichtfaßlichen und doch weihevollen Art ist sie in hervorragender Weise geeignet, junge Menschen in die Welt des zwanzigjährigen Mozart einzuführen. In der vorliegenden Fassung wurde das Werk von dem Herausgeber E. Dahlke für gemischten Chor, Soli oder besser kleinen Chor, Violinen, Violoncello und Klavier eingerichtet und wird in dieser Form bei festlichen Gelegenheiten sicher gern musiziert werden, freudigen Widerhall bei den Hörern finden und, Hauptzweck der Neuausgabe, beim singenden und spielenden Schüler Liebe und Verständnis für Mozart erwecken.

Richard Petzoldt

*

Sechs Sonatinen für Klavier, revidiert und herausgegeben von Willy Rehberg. Verlag: B. Schotts Söhne in Mainz.

Die hier der Öffentlichkeit neuerdings vorgelegten Mozartsonatinen finden sich in der kritischen Gesamtausgabe Mozartscher Werke nicht vor. Ihre letzte Veröffentlichung scheint in der Edition Schmidl, Bologna, durch Bruno Mugellini erfolgt zu sein. Dieser schweigt sich in seinem Vorwort leider darüber aus, welche Vorlagen er benutzt hat. Willy Rehberg verzichtet auf ein Herausgebervorwort ganz. Auf meine private Anfrage teilte mir Herr Professor Rehberg in liebenswürdiger Weise mit, daß er als Grundlage für seine Revision einen alten Artaria-Druck aus der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin, benutzte. Interessant ist, daß die selben Stücke einer Sammlung von fünf Divertimentos für zwei Klarinetten und Fagott zugrunde liegen, die Ernst Lewicki in Serie XXIV, Supplement Nr. 62 der Gesamtausgabe publiziert hat. Dort ist die Satzanordnung, häufig auch die gewählte Tonart, anders als in der Klavierfassung. Ich behalte mir vor, an anderer Stelle eingehender über diese Sache zu berichten, wenn ich meine diesbezüglichen Untersuchungen abgeschlossen habe. Obwohl ich zur Ansicht neige, daß wir in den Divertimentos die originale Fassung vor uns haben, steht für mich der pädagogische, instruktive Wert, den die in ihrer leichten Spielbarkeit für den Schüler ungemein anregenden Klaviersonatinen besitzen, außer Zweifel. Der Klavierlehrer wird im Unterricht gerne zu den reizvollen Sätzen greifen.

Roland Tenschert

*

Adagio für Englisch-Horn, zwei Violinen und Violoncell. Für ein Solo-Instrument und Klavier bearbeitet von *Willi Reich.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Dieses vor nicht langer Zeit im ersten Bande des Mozart-Jahrbuchs nach dem im Salzburger Mozarteum befindlichen Autograph veröffentlichte Adagio, das um 1790 komponiert ist, wird in der vorliegenden Bearbeitung für Flöte oder Oboe oder Klarinette oder Violine, in der die Originaltonart C-dur durch F-dur ersetzt worden ist, sicherlich bald sehr beliebt werden. Es ist ein in herrlicher, warmer Melodik sich ergehender Satz, der mir für Kirchenkonzerte besonders geeignet scheint, übrigens bequem spielbar ist.

Wilhelm Altmann

KOMPOSITIONEN LEOPOLD MOZARTS IN NEUAUSGABEN

Divertimenti für zwei Violinen und Violoncello. Herausgegeben von Max Seiffert (Organum, Dritte Reihe Nr. 30). Verlag: Kistner & Siegel in Leipzig.

Erstlinge des Streichtrios, die Max Seiffert nach seiner eigenen wissenschaftlichen Ausgabe nun dem praktischen Gebrauch erschließt. Die drei ausgewählten Werke, im Charakter sehr verschieden, zeichnen sich gemeinsam durch sparsame und doch klangvolle Setzart aus; das c-moll-Andante des mittleren kontrastiert ein hartes Unisono- und ein empfindsames Sextenmotiv und offenbart vielleicht am meisten, wie überlegen Vater Mozart selbst in kleinsten Formen musikalisch zu gestalten wußte. *Peter Epstein*

Drei Divertimenti für zwei Violinen und Violoncello. Herausgegeben von *Max Seiffert.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese leicht zu spielenden, recht ansprechenden, in der Hausmusik und beim Unterricht gut zu verwertenden Divertimenti bietet Seiffert, der sie zuerst in Partitur 1908 im 16. Bande der Denkmäler der Tonkunst in Bayern herausgegeben hatte, nunmehr in dieser für den praktischen Gebrauch bestimmten Ausgabe als Nr. 3 der dritten Reihe seines großen Sammelwerkes *Organum;* aber bereits 1927 hatte Gustav Lenzewski eine Ausgabe für den praktischen Gebrauch bei Vieweg erscheinen lassen. *Wilhelm Altmann*

Konzert für Trompete. Herausgegeben von *Max Seiffert.* Organum, Dritte Reihe, Nr. 29. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Wiederum schenkt Seiffert ein ehedem in den bayrischen Denkmälern zuerst veröffentlichtes Konzertwerk nun eigentlich erst der musikalischen Öffentlichkeit. Aufs peinlichste für den Vortrag eingerichtet hat erst jetzt das sehr anziehende zweisätzige Stück Vater Mozarts Aussicht, aus einem historischen Beispiel oder allenfalls Kuriosum wieder zum Gegenstand praktischer Ausführung zu werden. In seiner einfachen Besetzung: Streichorchester und zwei Hörner, die den Continuo eigentlich schon als Pleonasmus erscheinen lassen, setzt es der Wiederbelebung denkbar geringe Schwierigkeiten entgegen, zumal da auch die Herren Trompeter auf ihren vervollkommneten Instrumenten gewiß es ihren Kollegen vor 150 Jahren mit Vergnügen gleichtun werden.

Peter Epstein

AUS MOZART-AUFSÄTZEN IN ANDEREN ORGANEN

Mozart und seine »Vater«stadt Augsburg

Mozart entstammt einer ... Maurerfamilie. Seine Familie läßt sich bis zum 30jährigen Krieg zurückverfolgen. Zog da 1635 der Maurer David Mozart vom Dorfe Pfersee über den Wertachfluß herüber in die alte Reichshauptstadt Augsburg, wo er als Maurergeselle das Bürgerrecht 1643 erhielt. Dieser Genosse des großen Elias Holl war der Ur-Urgroßvater unseres Wolfgang. Der alte David scheint trotz des Krieges zu Reichtum und Ehren gekommen zu sein, denn »seine Steuerschuldigkeit stieg von Jahr zu Jahr« und als Maurer-Meister segnete er 1685 das Zeitliche. Von seinen vier Kindern war am 3. Oktober 1649 Franz geboren, der ausersehen war, des großen Mozart Ur-Großpapa zu werden.

Wie sein Vater war Franz Mozart ebenfalls Maurer; scheint aber von Wohlstand nicht viel gekannt zu haben, denn seine Behausung stand zu tiefst im proletarischen Stadtviertel des »goldenen Augsburg«; 1677 in einer Mietskaserne des Patriziers Rehlinger im Sachsengäßchen und bei seinem Tode gar in der Fuggerei, wo bekanntlich nur ganz arme, aber würdige Augsburger Bürger Aufnahme finden. Zwei Sprößlinge hatte sich der biedere Maurer Franz aber doch geleistet, von denen der älteste am 4. Mai 1679 auf den Namen Hans Georg getauft wurde; und damit rückt der Salzburger Meister seinem Großvater schon näher.

Immer noch lassen aber die Musen auf sich warten und unerklärlich ist es, von woher Wolfgang Mozart sein Musiktalent geerbt hat. Denn Großvater Hans Georg Mozart betrieb zwar ein zarter besaitetes Handwerk, stand aber als Buchbinder der Musik immer noch fern. Dafür aber schien er Glück in der Liebe gehabt zu haben, denn er heiratete (1708) die Wittib seines Meisters und erwarb sich das Haus E 15 in der Frauentorstraße, eben jenes

Augsburger Mozarthaus, wo er am 17. Februar 1736 eines seligen Todes starb, nicht ohne vorher, nach dem Tode der kinderlosen ersten Frau, sich 1718 mit der Weberstochter Anna Maria Sulzer verehelicht zu haben, die die Großmutter unseres Mozarts werden durfte. Das erstgeborene Kind, 14. November 1719, war Johann Georg Leopold Mozart — der Vater des Komponisten. Die Großmutter hat ihren berühmten Enkel bei seinem Aufenthalt in Augsburg 1763 selber noch gesehen; sie starb vermutlich am 11. Dezember 1766.

(Ferd. Keyfel in »Signale« 89/8)

Wie hieß Mozart?

Von den vielen Namen, die Mozart in der Taufe erhielt, wurde Wolfgang sein eigentlicher Rufname. Von seinem Vater, von seiner Mutter, von allen Freunden seiner Kindheit wurde er immer nur »Wolferl« gerufen; die Schwester immer nur »Nannerl«. Der Namen Johann, Sigismund und Chrysostomus bediente sich Mozart niemals und führte sie, mit Ausnahme von zwei Privatbriefen, nur in amtlichen Schriftstücken an. Dagegen machte ihm sein Name Theophilus viel zu schaffen. Er besann sich auf diesen Namen erst, als er, vierzehnjährig, von seinem Vater nach Italien geführt wurde, teils damit er auch das italienische Publikum erobere wie früher das französische und englische, teils, damit er in Italien Musik studiere und die hohe Kunst der italienischen Oper, die damals tonangebend in Europa war, im Lande selbst erlerne. Ein italienischer Komponist zu werden, für eine italienische Stagione die »Scrittura«, das heißt den Auftrag zu erhalten, die Hauptoper der Saison zu schreiben, galt als größter Erfolg, den ein Komponist erringen konnte. Daß des jungen Mozart Triumphe in Italien phänomenal waren, ist bekannt. Sogar ein Kompositionskollege, der alte Hasse, erklärte, daß Mozarts für Italien komponierter »Ascanio in Alba« alles niedergeschlagen habe. In Italien italienisierte Mozart seinen Taufnamen Theophilus zu Amadeo. In einem Brief an seine Schwester gab er die Begründung. Er unterschrieb sich: »Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien«.

(»Neues Wiener Journal«, 6. T. 1931)

Mozarts »Idomeneo« als Quelle für »Don Giovanni« und »Die Zauberflöte«

Es ist bekannt, daß Mozart die 1780/81 für München geschriebene Oper »Idomeneo« auch später besonders geliebt hat und sie gern in Wien zur Aufführung gebracht hätte. Dazu kam es nicht, immerhin aber zu einer Privataufführung, die zu einer allerdings ganz und gar nicht durchgreifenden Umarbeitung oder besser Bearbeitung führte, soviel aber zeigt, daß sich Mozart sechs Jahre später, fast unmittelbar vor der Komposition des »Don Giovanni«, mit dem Werk nachdrücklichst beschäftigt hat. Wir wissen auch noch, daß das innerlichste und ergreifendste Stück des ganzen »Idomeneo«, das Todesquartett »Andrò ramingo e solo« (Nr. 21) auf ihn einen derartigen Eindruck machte, daß es ihn zu Tränen rührte und er es nicht mehr hören konnte. Trotz dieser Kenntnisse, die wahrscheinlich machen, daß diese erneute Beschäftigung Mozarts mit »Idomeneo« an seinem späteren Schaffen nicht spurlos vorübergegangen sei, ist es, soweit ich sehe, den Mozartforschern völlig entgangen, daß diese in Mozarts Entwicklung ganz einzig dastehende Oper von greifbarstem Einfluß vor allem auf zwei große spätere Werke gewesen ist, auf »Don Giovanni« und »Die Zauberflöte«. Über das Hinwegsehen habe ich mich im Hinblick auf die gesteigerte Beschäftigung mit Mozart während der letzten Jahrzehnte um so mehr gewundert, als, wie ich bemerken darf, die vorliegenden Ausführungen auf dem Material fußen, das sich mir vor mehr als fünfzehn Jahren bei der Beschäftigung mit »Idomeneo« ergeben hatte. Als es mir vor einiger Zeit zufällig in die Hände kam, schien es mir geraten, das Nötige mitzuteilen, zumal es für die Erkenntnis von Mozarts Schaffen von allgemeiner Wichtigkeit ist ...

Die Zahl der Fragen, die bei einer eingehenden Betrachtung des »Idomeneo« im angegebenen Sinne auftauchen, ist groß, zumal sich ergeben wird, daß dieses Werk das für Mozarts Grundeinstellung zum Opernstil — nicht zur Oper schlechthin — bezeichnendste ist, und zwar deshalb, weil er hier seinem Wesen ungehindert freiesten Lauf ließ. Es mag und wird dies auch ein Grund sein, warum er das Werk zeitlebens so liebte. Und wie, hat Mozart den Idomeneo-Stil etwa überwunden, und zwar in dem Sinne, daß er seinem Talent eine andere Richtung gegeben hätte? Keineswegs! Denn allzu tief war dieser Stil mit seinem innersten Wesen verbunden, einem Wesen, das in der

Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt sich selbst fand. In gewissem Sinne hat Mozart im »Idomeneo« das Unmögliche möglich gemacht: er schreibt, auf die kürzeste Formel gebracht, einen seriösen opera-buffa-Stil. Wirklich aufgehen konnte die Rechnung zwar nicht, keineswegs steckt aber etwa Unnatur dahinter, sondern es ist der persönliche, ein einziges Mal unternommene Versuch eines noch nicht erfahrenen Ausnahmemusikers, auf diese Weise der opera seria, einer bereits überlebten Gattung, nicht nur von der eigenen Grundlage aus beizukommen, sondern ihr auch ein Allerletztes abzutrotzen.

(Alfred Heuß in »Zeitschrift für Musikwissenschaft« XIII/4)

Michael Kellys Beschreibung der ersten Aufführung von Figaros Hochzeit

... Von allen Darstellern dieser Opern lebt jetzt nur noch einer — ich selbst. Ich bin überzeugt, daß niemals eine Oper besser besetzt war. In späteren Jahren habe ich den »Figaro« in anderen Ländern aufgeführt gesehen, und es waren gute Aufführungen, aber verglichen mit der ersten Aufführung war es ein Unterschied wie Tag und Nacht. Die ersten Darsteller hatten alle den Vorzug der persönlichen Unterweisung durch den Komponisten selbst, der es verstand, ihnen seine eigene hohe Auffassung mitzuteilen. Nie werde ich sein kleines, lebhaftes Gesicht vergessen, wenn es aufleuchtete unter den glühenden Strahlen des Genius — dies kann man nicht beschreiben, ebenso wie es unmöglich ist, Sonnenstrahlen zu malen.

Eines Abends ging ich zu ihm. Er sagte zu mir: »Gerade habe ich ein kleines Duett für meine Oper vollendet; Sie sollen es hören.« Er setzte sich ans Klavier, und wir sangen es. Ich war begeistert, und die musikalische Welt wird mich begreifen, wenn ich sage, daß es das Duett war, das Graf Almaviva und Susanne singen: »Crudel perchè finora farmi languir così«. Nie wurde etwas Schöneres von Menschenhand geschrieben, und noch oft habe ich mich gefreut, daß ich der erste war, der es hörte, und der es zusammen mit dem großen Komponisten sang.

Ich weiß noch: bei der ersten Orchesterprobe stand Mozart auf der Bühne in seinem karminfarbenen Rock und mit dem goldbesetzten Dreispitz und gab der Musik im Orchester den Takt an. Figaros Lied »Non più andrai, farfallone amoroso« sang Benucci mit größtem Feuer und im stärksten Forte. Ich stand dicht neben Mozart, der leise immer »Bravo, bravo, Benucci« sagte. Als aber Benucci zu der herrlichen Stelle kam »Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar«, die er mit Stentorstimme heraussang, da war es, als ob ein Blitz zündete, denn alle Darsteller und die Musiker im Orchester, hingerissen von einem einzigen Gefühl der Begeisterung, schrien: »Bravo, bravo! Maestro, viva, viva, grande Mozart!« Die Musiker schlugen mit den Violinbögen gegen die Pulte, und ich glaubte, sie würden nicht aufhören mit ihrem Applaus. Der kleine Mann aber dankte durch wiederholte Verbeugungen für den enthusiastischen Beifall, den man ihm darbrachte. Den gleichen verdienten Beifallssturm löste das Finale des ersten Aktes aus. Nach meiner bescheidenen Meinung hätte dies Stück allein genügt, um Mozart zum größten Komponisten seiner Zeit zu machen, auch wenn er sonst weiter nichts Nennenswertes komponiert hätte ...

(Programmbuch des Zweiten Mozart-Festes der Stadt Basel. Aus dem englischen Original übersetzt von Henning Oppermann, Basel)

Eine unbekannte Arie der Marcelline

In dem reichen Bestand an frühen Abschriften Mozartscher Werke, den die Fürstlich Fürstenbergsche Hofbibliothek zu Donaueschingen besitzt, nehmen die des »Figaro« und des »Don Giovanni« einen besonderen Rang ein. Aus vielen Merkmalen geht hervor, daß sie unter den Augen Mozarts entstanden sind und direkt für den Donaueschinger Fürsten, Josef Maria Benedikt, bestimmt waren. Kurz nach der Vollendung und Aufführung des »Figaro« beginnt ja Mozarts Briefwechsel mit dem fürstlichen Kammerdiener Sebastian Winter, dem einstigen »Gesellschafter seiner Jugend«, und zweifellos hat Mozart außer den beiden Briefen vom 8. August und 30. September 1786, die bei Schiedermair (Nr. 279 und 280) abgedruckt sind, an Winter noch weitere gerichtet.

Über die Donaueschinger Partitur des »Don Giovanni«, der unter allen Manuskripten des Werkes nächst dem Autograph die höchste Bedeutung zukommt, die alle Stimmen, also auch die verschiedenen Bläserstimmen, enthält, und die Frage der Posaunen im II. Finale endgültig löst, soll an anderer Stelle berichtet werden. Von der Abschrift des »Figaro« sind

leider in Partitur nur die beiden ersten Akte erhalten; aber auch sie beweisen, daß sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Autograph stehen. Und sie bieten eine große Überraschung. Im ersten Akt steht an Stelle des Duettino zwischen Susanne und Marcelline in A-dur eine Cavatine der Marcelline in C-dur, die ich in folgendem mitteilen möchte. [Hierauf folgt die Komposition selbst mit einigen Erläuterungen.]
An der Echtheit der Arie scheint mir kein Zweifel. Mozart archaisiert ein wenig, um die »alte Pedantin« zu kennzeichnen, wie gern in solchen Fällen — man denke an das Lied »Zu meiner Zeit«, K.-V. Nr. 517. Zu den Streichern treten nur die etwas rauhen C-Hörner und die Fagotte; das Tempo ist ein Andante Maestoso; Marcelline »gibt sich ein Air«. Aber ihre innere Wut verrät sich schon in dem genialen Trillerchen des 7. Takts, im Forte bei der Modulation in die Dominante, in der dynamischen Steigerung des Abschlusses; im Mittelteil verliert sie vollends das Tempo und die Contenance. Trotz der Kürze und Einfachheit des Stückchens: Mozart hat die Figur in all ihrer Plastik gesehen, und wir sehen sie mit ihm; es ist ein mimisch-musikalisches Meisterwerkchen, das von keinem andern stammen kann als von ihm selber.

(Alfred Einstein in »Zeitschrift für Musikwissenschaft« XIII/4)

Interview mit Mozart

Verzeihen Sie, hochverehrter Meister, daß ich mir die Freiheit nehme, Sie in dieser, Ihnen völlig unzeitgemäßen Form zu belästigen. Ihr Wesen war immer heiter und gütig. Sie lächeln auch jetzt so freundlich. Darf ich also hoffen, daß Sie mir diese journalistische Zumutung nicht übelnehmen? Zudem — selbst ein Genius wie Sie wird nicht alle Tage 175 Jahre. Ihr Aussehen ist völlig unverändert! Apollinisch geradezu — bitte, runzeln Sie Ihre Stirn nicht; ich merke, daß Sie sentimentale Banalitäten nicht goutieren. Die Nachwelt hat sie Ihnen nach Ihrem Heimgange schockweise verehrt. Aber ich muß doch meine begreifliche Befangenheit irgendwie verbergen. — Mit einem Worte: die Welt wird Sie im heurigen Jahre besonders feiern.
»Glauben Sie, mein Bester, daß ich von dieser mich zweifellos ehrenden Aussicht restlos entzückt bin? Sehen Sie meine Kollegen Beethoven und Schubert einmal an! Denen ist man vor einigen Jahren mit Zentenarfeiern ähnlicher Art an den Leib gerückt. Man hat sie damit für einige Zeit sozusagen »in Liebe totgeschlagen«. Ihre schönen Werke sind einfach abgehetzt auf der Straße liegen geblieben. Kein Musiker hat sich hinterher getraut, diese heruntergehudelten Kreaturen göttlicher Abkunft in die Programme seiner Akademien aufzunehmen. Das Publique konnte einfach nicht mehr mit. Und meinen schlankgewachsenen Kindern will man nun das gleiche antun! Wo ich mich doch, in aller Bescheidenheit gesagt, so schön »in aufsteigender Linie bewege«. Ich bitte, das weiß ich von einem verläßlichen Musikhistoriker. Derselbe hat auch das Wort »Mozartrenaissance« geprägt, das mir — unter uns gesagt — nicht übermäßig sympathisch ist. Ich hätte nämlich so gerne eine Art Renaissance noch zu meinen Lebzeiten genossen. Da bestand ich mein ganzes Leben lang aus Hoffnung und Vertrauensseligkeit. Aber je älter ich wurde, je besser meine Arbeiten gerieten, desto weniger wollte man von mir wissen. Nicht einmal meine Frau oder meine Freunderln haben eine Idee von meinen Anlagen gehabt. Sie glauben gar nicht, wie schwer das ist, eine Ahnung von Unsterblichkeit in sich zu tragen und von den Greislern, die man um Geld anpumpen muß, gute Ratschläge hinnehmen zu müssen. Hunger erträgt sich viel leichter, mein Lieber!«

(Bernhard Paumgartner in »Münchener Neueste Nachrichten« 25. I. 1931)

Mozart 1931

... Unsere Zeit ruht nicht in sich. Sie ist ganz und gar nicht »klassisch«. Sie strebt aus ihrer Unruhe heraus nach dem Ursprung, nach Primitivität. Und zugleich auch nach Vergeistigung, dem Ende. Sie hat keine mittlere Linie. Mozart hatte beides: die Einfachheit eines kindhaften Gemütes und die Geistigkeit eines unerhörten Könners, dem die Formen Natur geworden waren. Im »Figaro«, im »Don Juan«, in der Jupiter-Sinfonie ist beides zur Einheit verschmolzen. Sie ruhen in sich. Sie sind wahrhaft klassisch. Sie sind noch heute beim breiten Publikum, das infolge eines blöden Musikunterrichtes mehr neunzehntes wie zwanzigstes Jahrhundert ist, die einzigen populären Werke Mozarts.

Wir »Zeit«-Genossen aber lieben »Cosi fan tutte«. Die Kammeroper. Fast nur erste und fünfte Stufe. Unheimlich einfach. Kaum noch Dramatik. Gar kein Barock mehr. Volksliedhaft und doch vollendete Handhabung des musikalischen Satzes. Gar keine »welschen« Schnörkel mehr. Und doch elegant. Dabei nie trocken. »Cosi fan tutte« ist kein Jugendwerk. Mozart schrieb es zwei Jahre vor seinem Tode in seinem 33. Lebensjahre. Es wirkt wie eine fast willkürliche und doch so ganz selbstverständliche Rückkehr zu einer Einfachheit, die, wenn sie nicht Jugend ist, nur aus höchster Reife und Meisterschaft fließen kann. Was Beethoven in seiner »Pastorale« erstrebte, aber nicht in gleichem Maße gelang. Hat unsere Zeit nicht überhaupt eine Vorliebe für Jugendwerke, wirkliche oder solche von der Art dieser Oper? Und daneben eine Liebe für die späten, vergeistigten Werke der großen Meister? Weil die einen die Radikalität des Noch-Unbekümmerten, die anderen die Radikalität des Sich-nicht-mehr-kümmerns haben.

(Heinrich Simon in der »Frankfurter Zeitung«. 27. 1. 1931)

Mozarts tragische Ironie

... Wir dürfen nicht vergessen, daß Mozart in seinem heimlichen Tun von seinem Dichter Lorenzo da Ponte, einem der amüsantesten Aventuriers des Dixhuitième à la Casanova, aufs beste unterstützt wurde. Besonders im Don Giovanni hat die Zusammenarbeit der beiden Interessantes gezeitigt: Beide waren ihrer Zeit weit voraus und blickten bereits in eine Zukunft der Romantik, die den Blicken der andern Sterblichen noch verschlossen war. So ergibt sich in der Kirchhofsszene der im 18. Jahrhundert sonst undenkbare Moment, daß Don Juan, Leporello und die Statue des Komthurs betrachtend, sich ganz kontemplativ selbst vom Mitspieler in einen Zuschauer verwandelt, wenn er meint, die Szene sei »bizarr« — (»Bizarra è in ver la scena« — ganz nichtssagend im deutschen Text mit »was soll ich dazu sagen« wiedergegeben) — und so die Handlung ironisiert. Das merkwürdig schwankende, ungewiß-unheimliche des Don Giovanni, das sich auch in den Zweifeln über die Zugehörigkeit der Oper zum heiteren oder ernsten Genre ausdrückt, liegt gerade in dieser ganz romantischen Behandlungsweise des Stoffes, die niemals recht erkennen läßt, wo sich die Autoren über ihn lustig machen und wo sie ihn ernst nehmen. Die Übergänge vom einen zum andern, und die ganz tragischen Stellen wachsen nun, kraft Mozarts Genie, in das völlig Gigantische: er komponierte, den Stoff weit hinter sich lassend, sozusagen durch diesen hindurch in die Ewigkeit hinein, und bringt es also fertig, das Grausen des Alls, die Schauer des Totenreiches in die leeren Quinten der Eingangsakkorde zu bannen, die sich im Finale beim Auftritt des Komthurs wiederholen. Nun macht er sich aber wieder über den unglücklichen Leporello lustig und läßt sogar die gespensterhafte Größe der Statue an dem unbeugsamen Gentlemantum Don Juans zunichte werden, das auch da Ponte in dem ausgezeichneten, schließlich nur noch aus »Doch« und »Nein« bestehenden Dialoge begeistert hat. Eine musikalisch hinreißende, aber stark ironische Behandlung hat ferner die arme, halb irre Elvira erfahren, deren flatternde Koloraturen im großen Ensemble des ersten Aktes den verwirrten Geist der von ihrer Liebe Besessenen sehr drastisch und ohne weiteres Mitgefühl malen. Octavio, der seiner stolzen Donna Anna wie ein kleiner Hund nachläuft, wird denn auch mit ein paar zwar sehr melodischen, aber kraftlosen Arien als absoluter Waschlappen gezeichnet — so bekommen die Personen der Oper vom Komponisten eine sarkastische Charakterisierung mit, die man allerdings musikalisch durchdenken muß, um sie ganz zu würdigen ...

(Anton Mayer in »Berliner Börsenzeitung«, 11. Juli 1931)

Wolfgang Amadeus Mozart zum 175. Geburtstag

Für uns Musikanten von 1931 ist Mozart — eine *Sehnsucht*. Wohl mehr eine Sehnsucht als eine Erfüllung, ein Besitz. Die Schaffenden von heutzutage, bezaubert von seiner knappen und sachlichen Form, von der unübertrefflichen Präzision seiner Ausdrucksweise und der Keuschheit seiner Gefühlsäußerung, erblicken zum Teil ganz bewußt in ihm das Ideal, dem das Musikmachen unserer Zeit als Reaktion gegen eine vorausgegangene übersteigerte und schwulstige Schreibweise sich zuzuwenden habe. Und bei den Nachschaffenden, besonders den Sängern, hat die Pflege der Melodie und dem entsprechend der Kan-

tilene wieder die ihr gebührende, aus der Mozart-Wiedergabe stammende Geltung gefunden. Und doch bleibt es vorläufig trotz manchem Erreichten — Sehnsucht, und es ist kein Zufall, daß die heutigen Komponisten einseitig die formale Vollkommenheit seiner Werke als Vorbild empfinden und weniger oder gar nicht als nachahmenswert — ihre *Schönheit.* Freilich in der Zerrissenheit des heutigen Menschen liegen fast unüberwindliche Schranken und Hemmungen, zu der Mozartschen Schönheit zu gelangen. Dennoch wird erst eine Erscheinung von seiner Klarheit und Tiefe die Erfüllung der vielartigen Ansätze und Strebungen des neuen Musikschaffens bringen. In diesem Sinne können wir heute das merkwürdige Schauspiel erleben, ihn, den rein menschlich vielleicht Unerzogensten aller Komponisten, als Erzieher des deutschen Musikanten der Zukunft betrachten zu dürfen.

(Oscar von Pander in »Münchener Neueste Nachrichten«, 27. I. 1931)

Mozart und unsere Zeit

Seitdem es wissenschaftlich festgestellt ist, daß Mozart im Laufe seines kurzen Lebens in 27 Stilarten geschrieben hat, gibt es für uns Schwierigkeiten der Bewertung seiner Musik. Denn wir wollen doch einen Meister an seinem Stil erkennen. Wollen wir überhaupt heute, nach der glorreichen »Überwindung der Romantik«, etwas anderes hören, als »Stil«? Den Stil eines Meisters, oder fast noch lieber den Stil einer Zeit. Seit wir die Musik so manches Zeitgenossen von Mozart kennen und beachten, ist uns Mozarts Stil der des absterbenden Rokoko, der Mischung von Empfindsamkeit und Rationalismus, die Tonsprache der mehr oder weniger aufgeklärten Leute, der Mitglieder oder Nutznießer einer Gesellschaft, deren Unterhaltung mit koketter Grazie und mit einer gewissen, nicht zu tief gehenden, mehr gespielten als empfundenen Rührsamkeit gewürzt war. Eine außerordentlich »reizende« Musik, ein Kunstgewerbe von unleugbaren Qualitäten. In der Tat schuf damals unbekümmerte Leichtigkeit, die bis in die Kirchenmusik eindrang, eine Tonsprache von einer Delikatesse, wie sie vordem nicht gekannt war. Unter der Einwirkung des bald hereinbrechenden heroischen Zeitalters verschwand sie auch bald wieder.
Den »Licht- und Liebesgott der Deutschen« nannte Richard Wagner den Mozart, der solche Zeitstimmung ausströmte, indem er sie ins Ideale umdeutete. Derselbe Richard Wagner aber fand in Mozarts Musik neben konventionelleren Abschnitten Ansätze zu einer Ausdruckskunst, wie sie seiner Ansicht nach dann Beethoven und noch deutlicher, durch volle Unterordnung der Musik unter die dramatische Idee und die sie verdeutlichende Dichtung, Wagner selbst herausbildete.
Heute sehen wir die musikgeschichtliche Entwicklung etwas anders, als sie sich für den ganz in seinen eigenen Ideen aufgehenden Wagner darstellte. Wir haben wieder gelernt, die Musik der absoluten Form als von besonderem Werte zu erachten. Freilich haben wir dabei wohl auch übers Ziel geschossen und haben vergessen, zu fragen, was denn solche Musik uns außer ihrer Form und ihrer äußeren Motorik noch gibt. Wie wir denn auch heute Bilder um ihres linearen Aufbaues oder ihrer Farbenkomposition willen schätzen und die Frage nach Inhalt oder Ausdruck gar nicht mehr zu stellen wagen, aus Sorge, in die unkünstlerischen Minderwertigkeiten zu verfallen, die wir als Hauptmerkmale einer soeben vergangenen Epoche zu sehen uns angewöhnt haben.

(Karl Hasse in der »Tübinger Chronik«, 25. VII. 31.)

DAS MOZART-JAHRBUCH

Dieses verdienstvolle Sammelwerk, von dem bisher zwei Bände vorliegen, beide von Hermann Abert herausgegeben, ist kürzlich in den Verlag *L. Franz & Co., Leipzig,* übergegangen. Dieser Wechsel gibt uns Veranlassung, den Wunsch auszusprechen, die Fortführung dieses auch in der »Musik« seinerzeit gewürdigten Unternehmens möge baldigst in Angriff genommen werden. Die Mozart-Forschung ruht nicht, Auffindungen und Entdeckungen gehen ihre Wege weiter und drängen zur Mitteilung. Das Jahrbuch muß *die* Sammelstätte sein und bleiben für die Bekanntgabe bedeutungsvoller Mozartstudien. Gibt diese Zentralstelle ihre Existenz auf, so würde eine Zersplitterung und Verzettelung der Veröffentlichungen Platz greifen, womit der Mozart-Sache wenig gedient wäre. *K. P.*

MOZART-MISZELLEN

Neues über Mozarts Aufenthalt in Ungarn

Kürzlich hat man eine neue Kunde über Mozarts Besuche in der früheren ungarischen Krönungsstadt *Preßburg* (1762), dem jetzigen Bratislava, und in *Raab* erhalten. Es war bisher unbekannt, daß Mozart, außer seinem ersten Aufenthalt in Preßburg, noch ein zweitesmal in Ungarn — und zwar in Raab — gewesen ist. Über diese Reise Mozarts geben jetzt Mitteilungen des Budapester Universitätsdozenten Dr. *Rudolf Gálos* auf Grund von Silhouetten, die mit handschriftlichen Randbemerkungen Mozarts versehen sind, Auskunft. In diesen von Mozart stammenden Randbemerkungen werden unter anderen Gräfin Erdödy, von der die Scherenschnitte stammen, Graf Palffy, Fürst Esterhazy, Fürstin Batthjany, die »große Musikfreundin«, und der damals berühmte ungarische Geigenvirtuose Graf Serényi genannt. Die Scherenschnitte sind während des Konzertes entworfen, das Mozart seinerzeit in Raab gegeben hat und vor kurzem von der Stadt Raab für das Museum, das gebaut werden soll, in einer Budapester Auktion gekauft worden. Sie stammen ursprünglich aus dem Nachlaß des Grafen Zichy, der sie bei einer Auktion in Rumänien (Siebenbürgen) erworben hatte.

Handschriften Mozarts für Glasgow

Eine wertvolle Stiftung von Mozartreliquien ist der Universität Glasgow durch den Commendatore *Ladislav Zavertal* vermacht worden, der vom Jahre 1873 bis 1881 Dirigent des Glasgower Orchestervereins war und jetzt in Italien lebt. Aus Anlaß des diamantenen Jubiläums dieser Gesellschaft hat Zavertal die in seinem Besitz befindlichen Erinnerungen an Mozart, um die sich das Salzburger Mozarteum seit langem beworben hat, nach Glasgow geschenkt. »Mein Vater«, schreibt er in dem Begleitbrief, »war ein intimer Freund von Mozarts Sohn Karl. Dieser schenkte meinem Vater einige kostbare Mozarterinnerungen, darunter einen Brief an seine Frau, in dem er über die Aufführung der Zauberflöte berichtet, einige Blätter mit handschriftlichen Kompositionen, ein Ölbildnis seiner Frau Konstanze und ein Gesuch von Mozarts Vater an den österreichischen Kaiser, seinen Sohn betreffend.« Die Manuskripte und Briefe werden in der Glasgower Universität aufbewahrt, während das Bildnis in der Nationalgalerie ausgestellt wird.

Mozart-Ausstellung in Dresden

Im Lichthof des Dresdner Neuen Rathauses fand eine Mozart-Ausstellung statt, für die der Dresdner Mozartverein, die Sächsische Landesbibliothek, der Deutsche Tonkünstlerverein und die Bibliothek der Stadt Dresden verantwortlich zeichneten. Die Ausstellung enthielt u. a. eine Reihe handschriftlicher Partituren und Notizen sowie mehrere fast vergriffene Erstausgaben. Interessant die Inszenierungs-Entwürfe zu Mozart-Opern (u. a. von Slevogt, Baranowsky und Mahnke) und mehrere von Zeitgenossen geschaffene Porträts. Erwähnenswert auch die 1799 begonnene erste Gesamtausgabe, die das Fundament zu fast allen späteren Publikationen Mozartscher Musik bildete. An den Dresdner Aufenthalt (April 1789) erinnerte ein Spinett aus dem Besitz von Theodor Körners Vater, auf dem Mozart während seines Besuches gespielt hat.

Mozarts Grab

Gegen die Umwandlung des St. Marxer Friedhofes, auf dem das *Grab Mozarts* sich befindet, in einen öffentlichen Park hat die internationale Stiftung Mozarteum protestiert. Mozarts Grabstätte wird unter dauernden Schutz gestellt und bleibt in ihrem jetzigen Zustand für die Zukunft erhalten.

Der Musikwissenschaftliche Kongreß in Salzburg

hat eine Reihe bedeutsamer Resolutionen gefaßt. Als besonders wichtig erscheint der Beschluß der Herausgabe einer vollständigen Musikbibliographie sowie die Unterstellung der musikalischen Denkmäleraufnahme unter die staatliche allgemeine Denkmalpflege. Auch wurde die Errichtung eines »*Zentralinstituts für Mozartforschung*« in Salzburg und die Publikation eines *Mozartjahrbuches* durch die »Internationale Stiftung Mozarteum« beschlossen.

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

OPER

ALTENBURG: Die Oper brachte an bemerkenswerteren Aufführungen »Aida«, »Verkaufte Braut«, »Hanneles Himmelfahrt«, »Tiefland«, »Königskinder« und »Cavalleria« in Verbindung mit Goetzls »Zierpuppen«, alles Aufführungen, die bei ansprechendem Gesamteindruck mehr absolut musikalisch erfühlt als dramatisch gestrafft erschienen. Von den mit Recht beliebteren Opernkräften verbleiben Else Merrea, Kurt Jüttner und E. Schumann dem Theater erhalten, während der Tenorbuffo K. Jentzsch, der Tenorist Waldmann und Kammersänger A. Otto ausschieden. — Wird es im nächsten Jahr möglich sein, unter der musikalischen Oberleitung Göhlers und ohne einen Altenburger Intendanten mit zwei nur nebenamtlichen Opernregisseuren das Niveau des Landestheaters seiner früheren Höhenlage wenigstens etwas wieder anzunähern? *R. Hartmann*

AMSTERDAM: Im Laufe der vorigen Saison gab die »Wagner-Vereinigung«, die sich von Richard Wagner ausgehend die Pflege musikdramatischer Kunst im opernarmen Holland zur Aufgabe gestellt hat, vier Aufführungen, welche das künstlerische Streben der Vereinigung charakterisieren. Neben Wagners Meistersingern erlebte man prachtvolle Neueinstudierungen von *Glucks* »Iphigenie auf Tauris« und *Mozarts* Zauberflöte (im Rahmen des Mozartfestes), während das Ensemble der Aachener Oper mit Alban Bergs *Wozzeck* mehrere sehr erfolgreiche Gastvorstellungen gab. *Rud. Mengelberg*

BRÜNN: Von den Neuheiten waren Giordanos »König« und Rossinis »Angelina« ein künstlerischer Gewinn für den Spielplan. Die Aufführungen unter *Fritz Falls* Leitung mit *Else Schuberth* und *Ernst Krasso* in den Hauptrollen errangen wohlverdienten Beifall. Hingegen brachten es Mussorgskijs »Jahrmarkt von Sorotschinskij«, Offenbachs »Robinsonade« und Liliens »Beatrys« kaum zu einem Achtungserfolg. Nicht unerwähnt wollen wir die prachtvolle »Don Juan«-Aufführung mit *Robert Heger* am Dirigentenpult und *Alfred Jerger* in der Titelrolle lassen, wobei Else Schuberth, Maria Maechler, Eugen Guth und Felix Dollfuß verdienstvoll mitwirkten. *Franz Beck*

DUISBURG: Als Neuheit für Westdeutschland präsentierte die Theaterleitung das Musikdrama »Schuld und Sühne« von *Pedrollo.* Schmitts Regie traf den eigenen Stil der Stimmungswerte namentlich in der Parkszene meisterhaft und sicherte den Chorauftritten malerische Bewegung. *Alfons Römer* leitete den musikalischen Teil mit feinem Geschmack. Die Hauptrollen waren bei Hans Bohnhoff und Lydia Mascheck gut aufgehoben. Eindrucksvolle Leistungen boten auch Else Dröll-Pfaff, Bella Fortner-Halbaerth, Friedel Beckmann, Wilhelm Trieloff und Heinrich Löffler. Ein Erlebnis stärkster Art vermittelte die zyklische Wiedergabe des *Nibelungenringes*, der Schmitt (Regie), Paul Drach (Musik) und ein großer Stab erstrangiger Wagnersänger mit vorbildlichem Eifer und Können dienten. Als Rosenkavalier holte sich Friedel Beckmann neue Lorbeeren. Als Turandot brillierte Käthe Teuwen. Dem aus dem Künstlerensemble scheidenden Trieloff zu Ehren kam endlich zum Spielzeitschluß die schon längst versprochene reich kolorierte Inszenierung des musikalischen Volksdramas »Boris Godunoff« von Mussorgskij heraus. Schmitts Spielleitung wußte im Verein mit Wilhelm Grümmers Stabführung der im Werk verankerten russischen Volksseele schicksalskündend Relief zu geben. Den Zaren zeichnete Trieloff über jedes Lob erhaben. *Max Voigt*

FREIBURG: Der Überblick über die zweite Hälfte der Spielzeit bestätigt den Eindruck, daß *Hugo Balzer* unsere Oper im richtigen Fahrwasser weitersteuert. Dafür sprachen am deutlichsten die Ausgefeiltheit und der Schwung, mit dem uns neue Werke geboten wurden. Die Uraufführung von *Rossini-Röhrs* »*Italienerin in Algier*«, über die bereits berichtet wurde, die Erstaufführungen von *J. Weismanns* »*Gespenstersonate*«, *A. Bergs* »*Wozzeck*« und *Puccinis* reizvoller, im Gegensatz zu seinen späteren Werken schlichter »*Manon Lescaut*« erreichten einen hohen Grad der Vollendung. In der Gespenstersonate wie im Wozzeck erfährt der dichterische Stimmungsgehalt durch die Umsetzung in Musik eine gewaltige Steigerung. Bewunderswert ist die Leichtflüssigkeit, mit der Weismann die Strindbergsche Konversation in Rezitative umgegossen hat, während bei Berg zum Teil die Gezwungenheit Schönbergischer Sprechmelodik befremdet. Der Direktor Hummel der Gespenstersonate war von *Matuszewski* grandios erfaßt, in glücklichem Zusammenwirken

mit *Felsensteins* Regie waren die Leistungen des Solistenensembles einheitlich erarbeitet, hier wie in Wozzeck, zu dessen Hauptpartien Künstler wie *Fritz Neumeyer* und *Edith Märker* zur Verfügung standen. Auch die orchestrale Ausdrucksmöglichkeit war erschöpft. Daneben wurde jedes Gebiet der Repertoireoper gepflegt. Als Carmen verabschiedete sich *Pauline Strehl*, die zwei Jahre dem Fach der ersten Altistin an unserer Bühne hervorragende Stimmittel und edle Gestaltungskraft gewidmet hatte. Den Vergleich von Puccinis Manon Lescaut (in der Titelpartie *Johanna von John)* mit Massenets Manon legte das *Austauschgastspiel der Straßburger Oper* nahe, die dies echt französische Werk in höchst kultivierter Darstellung brachte. Die Manon verkörperte mit charmanter Kunst *Mme. Carmel.* Einen großen Erfolg hatte auch das *Gesamtgastspiel des Basler Stadttheaters* mit einer Aufführung von Rossinis »Barbier von Sevilla«, zu deren Gelingen sich Kapellmeister *Beckers* stilsichere Stabführung und *Wälterlins* feinfühlig konsequente Regie vereinigten. Gipfel solistischer Leistung stellten dar die Rosine *Friedl Prechtls* und *Waas*' Basilio.

Hermann Sexauer

GREIFSWALD: Reger Spielbetrieb, ausgeglichene Leistungen sicherten der Opernbühne auch für 1930/31 das Interesse der Hörer. Scharfe Diskussion riefen *Dohnanyis* »Schleier« und *Bartoks* »Mandarin« mit Anni Schwaninger und Gadesco hervor. Der »Musicomastix«, einem Stralsunder Schulstück des Elias Herlitz (1606), vom Musikwissenschaftlichen Seminar entdeckt, wäre mehr als der Lokalerfolg zu gönnen; durch die vollständige Überlieferung der musikalischen Einlagen liegt hier ein bedeutsamer Beitrag zur niederdeutschen Musik- und Theatergeschichte vor. *Ernst Krienitz*

HANNOVER: *Prinzessin Brambilla.* Ein Phantasiestück nach E. T. A. Hoffmann von *Walter Braunfels.* Uraufführung am 16. September im Städtischen Opernhause. — Braunfels wollte sicher mit dieser Neubearbeitung seiner 1909 in Stuttgart unter Schillings uraufgeführten Jugendoper gleichen Namens die Schwächen abstellen, die einst das Werk der Bühne entfremdeten. Was damals der Schöpfung zum Vorwurf gemacht wurde — daß die ärmliche Handlung, darin ein »verrückter Komödiant« durch karnevalistische Mummerei von seinem Wahnsinn kuriert wird, durch reichliches erzwungenes Episodenwerk erdrückt würde — ist auch heutigentags, nach der eklatanten Kürzung des vom Komponisten selbst verfaßten Textes noch nicht ganz gehoben. Noch immer fehlt die klare Linienführung der Haupthandlung, und überdies besteht die Gefahr, daß bei der Wiederholung sich einander ähnelnder Volksszenen das Interesse auch daran erlahmt. Der Komponist beweist die glücklichste Hand in der Beherrschung eines farbenreichen Orchesterapparats als Untermalung kunstvoll aufgebauter großer Vokalsätze, während Lyrismen sparsamer gesät sind und kühles abstraktes Wesen im Sinn der »neuen Sachlichkeit« offenbaren. Dem Komponisten sitzt der Sinfoniker im Blut, wogegen dramaturgische Instinkte und Verständnis für die Ökonomie der Bühne zurücktreten. Ob man unter solchen Verhältnissen der Neubearbeitung der »Brambilla« ein günstiges Prognostikon für ihre Bühnenlaufbahn zu stellen berechtigt ist, erscheint mir einigermaßen zweifelhaft.

Die Aufführung war von hoher Wertigkeit sowohl in der feinen und besinnlichen musikalischen Durchmodellierung durch *Rudolf Krasselt*, als auch in der lebensvollen szenischen Fassung, die ihr *Hans Winckelmann* zuteil werden ließ, und gleichfalls in dem ideal gerichteten Zusammenwirken des Darstellungskörpers *(Tiana Lemnitz, Carl Hauß, Josef Correck* und *Willy Wissiak).*

Albert Hartmann

KIEL: Die Oper bewegte sich vorwiegend im Rahmen des Erprobten und Zugkräftigen von Verdi bis zum Rosenkavalier. Verdis »Simone Boccanegra«, Smetanas »Verkaufte Braut« und Wagners »Parsifal« und »Meistersinger« waren besondere Lichtpunkte. Ein *Uraufführungsabend* brachte die einaktige Buffo-Oper von Pistor »Der Alchimist« und Dupuys (1770—1822) »List und Liebe«. Erstere war eine rasch wieder verschwindende Eintagsfliege, während die andere Oper in einer sehr geschickten Bearbeitung des Kieler Intendanten Hartmann einen künstlerisch durchaus begründeten Dauererfolg hatte.

P. Becker

LEMBERG: Die Lemberger Oper hat kein Glück! Immer wieder trägt sie angeblich die Schuld an dem Defizit der hiesigen Stadttheater. Dennoch sollte alles daran gesetzt werden, wenigstens die hiesige Oper zu erhalten, denn nach dem heutigen Stand der Dinge wird dies in der kommenden Saison die einzige

Oper in Polen sein, da alle anderen, also in Warschau, Posen und Kattowitz aufgelöst wurden. Und es wäre wirklich schade um die Lemberger Oper, denn in der verflossenen Spielzeit war sie sehr gut. Der allseits bekannte Bariton *Sigmund Zaleski* stand an ihrer Spitze als Direktor, künstlerischer Leiter und Oberregisseur und erzielte dank dem treffend zusammengestellten, durchwegs mit schönen, jungen Stimmen begabten Personal glänzende Erfolge. Über die Erstaufführung der beiden polnischen Opern von *Adam Wieniawski* »Megae« und »Die Erlösung« habe ich schon berichtet, außerdem fanden noch die Erstaufführungen nachstehender Werke statt: »Das Mahl der Spötter« von *Giordano* und »Mazeppa« von *Tschaikowskij*. Verdis »Falstaff« mit Zaleski in der Titelpartie wurde zum erstenmal in Polen aufgeführt; Zaleski fand reichlich Gelegenheit, sein großes Können zu beweisen. Außerdem wurden »Aida« und »Hoffmanns Erzählungen« prachtvoll neu inszeniert. Das Sängerpersonal bestand hauptsächlich aus jungen, stimmbegabten Künstlern, wie z. B. den ausgezeichneten Sopranistinnen *W. Walewska* und *M. Wiki-Krzywiec*, dem prächtigen Tenor *K. Czarnecki*, dem mit einer edel klingenden Stimme begabten Bassisten *K. Uzejko* und vor allem *Zaleski*. Als Kapellmeister fungierten der ausgezeichnete *E. Massini*, der uns jedoch bald verließ, um die Leitung der Bukarester Oper zu übernehmen, und *Milan Zuna*.

Alfred Plohn

LÜBECK: In der Oper brachte die vergangene Spielzeit an Erstaufführungen moderner Werke *Kreneks* »Leben des Orest«, *Hindemiths* »Cardillac«, *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten« und *Wetzlers* »Baskische Venus«; an Wiederbelebungen älteren Opernguts *Glucks* »Pilger von Mekka«, *Flotows* »Fatme«, *Puccinis* »Manon Lescaut« und *Verdis* »Macht des Schicksals«, die mit acht Wiederholungen der »Opernschlager« des Winters wurde. In die künstlerische Leitung der durchweg eindrucksvollen und in sich geschlossenen Aufführungen teilten sich Kapellmeister *Leschetitzky*, Intendant *Liebscher* und *Walter Jacob* als Regisseure. *Fritz Jung*

MÜNCHEN: *Strauß-Pfitzner-Woche*. Die vier letzten Vorstellungen der Münchner Sommer-Festspiele tragen seit vorigem Jahr ein besonderes Etikett »Strauß-Pfitzner-Woche«. Man könnte es, nebenbei bemerkt, ruhig fallen lassen und die je zwei Aufführungen des »Rosenkavalier« und des »Palestrina« getrost unter die Mozart-Wagner-Festspiele mischen. Die beiden bedeutendsten zeitgenössischen Bühnenkomponisten brauchen mit ihren Meisterwerken die Nähe der älteren Werke nicht zu scheuen. Zumal das Niveau der Wiedergabe in ihnen die meisten übrigen überragte. Der *Palestrina*, dies Bekenntnis einer Künstlerseele, erhielt durch die hingebende Leitung des Dichterkomponisten etwas ergreifend Intimes und Wirkliches. Fritz Krauß in der vortrefflich charakterisierten Titelrolle und Nissen als prächtig deklamierender Borromeo konnten sich vor allen auszeichnen. In dem von Elmendorff glänzend geleiteten *Rosenkavalier* bezauberte Felicie Hüni-Mihacsek die Zuhörer durch Grazie und Vornehmheit in Gesang und Spiel. Sie alternierte in der Rolle mit Sabine Offermann, ebenso die beiden trefflichen Vertreter des Ochs von Lerchenau — Sterneck und Bender. Maria Nezadal gab einen temperamentvollen und neckischen Oktavian.

Zwei *Pfitzner-Festkonzerte*, von der Stadtgemeinde veranstaltet, beschlossen die Woche. *Julius Patzak* sang vom Komponisten begleitet eine Anzahl der schönsten Pfitznerlieder und zwei Gesänge Siegnots aus der »Rose vom Liebesgarten«, darunter besonders eindrucksvoll die viel zu selten gehörte Sonette von Petrarca und Bürger. Im zweiten brachte das *Szanto-Quartett* in hervorragendem Zusammenspiel das schwierige cis-moll-Quartett op. 36 und mit dem Komponisten am Flügel das poesievolle Trio op. 8 zur Aufführung. *Oscar von Pander*

OLDENBURG: Die szenisch (Intendant *Hellmuth Götze*) und musikalisch (Schüler) bis in die letzte Feinheiten ausgewogenen Aufführungen des »Fidelio«, »Lohengrin« und Janaceks epochemachenden »Aus einem Totenhaus« waren als Gesamtleistungen überragende Höhepunkte. Es schließen sich in ihrer Wiedergabe weiterhin u. a. würdig an »Entführung«, »Robinsonade«, Wolf-Ferraris »Vier Grobiane« und unter Kapellmeister *Schweppes* Leitung »Freischütz« und »Macht des Schicksals«. Die Regie führte bei den letztgenannten Werken *Fritz Wiek*. *F. U.*

SAARBRÜCKEN: Intendant *Pauli* bietet die Gewähr dafür, daß wir vor unerfreulichen Überraschungen sicher sind. Allerdings hätte in der nun abgelaufenen Spielzeit ein bedeutendes Mehr an Bemerkenswertem nichts geschadet. Nach einem hoffnungsvollen Beginn mit *Rossinis Angelina* (Regie *Carl Möller*), die von *Felix Lederer* musikalisch sehr liebevoll betreut wurde, vermittelte uns Georg Pauli eine szenisch und musikalisch wohlabgewogene *Don Pasquale*-Aufführung. Dann wurde die übliche Repertoirereihe im Laufe des Jahres nur noch einmal unterbrochen. Man gab sich sehr viele Mühe mit *Eugen Zadors »X-mal Rembrandt«* und mit der Uraufführung von *»Dornröschens Erwachen«*, ebenfalls von *Zador. Paulis* Inszenierung und die Stabführung *Gustav Kozliks* verhalfen dem uns wenig sagenden, mit billigen Effekten arbeitenden Werk zu einem Achtungserfolg. Ausklang der Spielzeit war eine *Tristan*-Aufführung mit auswärtigen Gästen unter *Lederer*. *Reinhold Johannes*

VERONA: Die Aufführungen in der Arena haben nicht nur besonders mit Meistersinger und Mefistofeles einen großen künstlerischen Erfolg errungen, sondern es hat auch — ein seltener Fall in unseren Tagen — die finanzielle Berechnung genau gestimmt. Es gab 25000 Plätze zu 6 Lire, je 1000 zu 25 und 50 Lire. Da die Tagesspesen 30000 Lire betrugen, so genügte der Verkauf von 5000 Plätzen zu 6 Lire, um die Spesen zu decken. Die Anzahl der verkauften Plätze schwankte aber zwischen 8000 und 27000. Es gab Sonntagseinnahmen von 175000 Lire. Man kann damit rechnen, daß die Aufführungen alljährlich stattfinden werden. *M. Claar*

KONZERT

ALTENBURG: Die künstlerische Arbeit des Landestheaters stand unter dem Zeichen eines finanziellen und eines dadurch mitbedingten künstlerischen Abbaues. Die Sinfoniekonzerte, aus deren Folge ein Abend mit Lubka Kolessa begeisternd aufragte, trugen das Siegel der besonderen Wesenheit *Göhlers*, dessen stilsichere Erfassung von Werken der Klassik und Romantik leider durch eine gleichzeitige gewisse Reserviertheit den Werken auch der gesunden Moderne gegenüber gekennzeichnet ist. *R. Hartmann*

AMSTERDAM: Bei einem Rückblick auf das Konzertjahr 1930/31 muß an erster Stelle eines Konflikts zwischen den acht führenden Konzertinstituten Hollands und dem niederländischen Büro für Musikautorenrechte (BUMA) Erwähnung getan werden, der sich im Januar dieses Jahres so verschärfte, daß die Konzertinstitute (darunter das Concertgebouw in Amsterdam und das Residenzorchester im Haag) zu einem Boykott aller Werke der durch »BUMA« vertretenen Komponisten übergingen, der fast neun Monate dauerte. Durch diesen Boykott wurden die Programme der Konzerte einigermaßen beeinflußt, zumal was die Werke zeitgenössischer holländischer und deutscher Komponisten betrifft. Trotzdem gab es in Amsterdam eine Reihe anregender Erstaufführungen, daneben blieben die üblichen Nieten auch nicht aus. Zur Uraufführung gelangte »Ein hohes Lied« für eine Sprech- und Singstimme mit Orchester von *Dirk Fock*. Die ziemlich bescheidene Literatur der problematischen Kunstform des Melodrams hat hier eine beachtenswerte Bereicherung erfahren. Die technisch wie geistig recht schwierige Partie stellte dem greisen *Ludwig Wüllner* eine bedeutende und dankbare Aufgabe. Von den Neuheiten, die das *Concertgebouw* brachte, seien weiterhin erwähnt: eine flotte und musikantisch frische Suite für Orchester des jungen Ungarn *Geza Frid*, ein klangvolles Variationenwerk »Drei Reiterlein« des Holländers *A. Voormolen*, *Hindemiths* Ouvertüre »Neues vom Tage« und Cellokonzert (Gaspar Cassado), des Engländers *G. Holst* Stimmungsstück »Egdon Heath«, des Russen *Nicolas Nabokoff* »Lyrische Symphonie«, *Respighis* Römische Feste und *Szymanowskys* dritte Sinfonie. Rachmaninoff spielte sein viertes Klavierkonzert, Strawinskij sein Capriccio für Klavier und Orchester. Mussorgskijs geniale Fantasie bewunderte man aufs neue in dem meisterlichen orchestralen Gewand, das Maurice Ravel seinen »Tableaux d'une Exposition« gegeben hat, während Ravels »Bolero« in der Wiedergabe durch Willem Mengelberg und das Conzertgebouworchester immer wieder faszinierte. Von älteren Werken kamen zur Erstaufführung *Telemanns* Kantate Ino, von *Lotte Leonard* herrlich gestaltet, *Bachs* Solokantate »Mein Herze schwimmt im Blut« (Sopran: Jo Vincent), Werke von *Bruni* und *Lorenziti* durch die »Société des Instruments anciens« (Paris), *Robert Schumanns* a-moll-Fantasie für Geige, der *Georges Enesco* den ganzen Reiz romantischer Stimmung gab, und schließlich *Bruckners* sechste Sinfonie, die auch hier trotz ihrer großen Schönheiten

über ihren Schwestern vernachlässigt worden war. Die 175. Wiederkehr von Mozarts Geburtstag feierte man mit einem großzügigen Mozartfest. Zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikabend und zwei Aufführungen der Zauberflöte boten einen Einblick in die umfassende Schaffenswelt des Meisters, die *Bruno Walter* als Festdirigent, Pianist und Opernleiter unvergleichlich zu beleben wußte. Die Mehrzahl der Konzerte stand unter Leitung von *Willem Mengelberg*, neben dem wieder *Pierre Monteux* als erster Dirigent des Concertgebouw wirksam war. Als Gastdirigenten begrüßte man *Schuricht* und *Weisbach*. Ein besonderes Ereignis war der Besuch der Berliner Philharmoniker mit *Furtwängler* an der Spitze. Im Mai fand der traditionelle *Beethoven-Zyklus* statt, in dem *Willem Mengelberg* mit seinem Orchester wiederum die neun Sinfonien in vollendeter Wiedergabe bot, während *Kreisler* das Violinkonzert spielte und *Gabrilowitsch* im Es-dur-Konzert und in der Chorfantasie als Solist mitwirkte.

Von bedeutsamen Choraufführungen seien noch erwähnt *Bachs* Weihnachtsoratorium und Matthäus-Passion durch den Tonkunstchor. Des jungen Leipzigers *Kurt Thomas* »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« gelangte durch die R. K. Oratorium-Vereinigung unter Leitung seines eifrigen Dirigenten *Theo van der Bijl* zur Erstaufführung.

Rudolf Mengelberg

BOCHUM: Der städtische Musikverein ehrte Bach durch die Aufführung seiner Johannes-Passion, die Leopold Reichwein während der Karwoche unter wirksamer Betonung ihrer dramatisch gestellten chorischen Äußerungen mit Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Hans Hoffmann, Ewald Kaldeweier und Robert Esser (in den Solopartien), Anton Nowakowski (Orgel) und Otto Bettzieche (Cembalo) lebendig machte. Nicht minder gewissenhaft studierte er den Schlußsatz der Neunten Beethovens und für ein Volkssinfoniekonzert Bruchstücke aus Wagners Opern. Der durch seine fleißige Pioniertätigkeit für moderne Kirchenmusik weiten Kreisen bekannt gewordene Melanchthonchor hob *Lemachers* zyklische Arbeit »Das geistliche Jahr« aus der Taufe. Erich Dörlemann, der die Tat vollzog, sah sich jetzt gezwungen, das Führeramt niederzulegen, da sein vielfaches Experimentieren mit hypermoderner »geistlicher« Musik auf die Dauer nur wenig Gegenliebe bei Sängern und Hörern fand. Zum Nachfolger wurde *Willy Mehrmann* berufen, der als Verehrer klassischer sakraler Kunst im Chor ein kultiviertes Instrument an die Hand bekommt. Die städtische Singschule (K. Sarrazin) führte im Jahresschlußkonzert erstmalig begleitete Chöre für die Kinderklassen mit feinem Geschmack durch und steigerte die a cappella-Leistungen zum achtstimmigen »Tui sunt coeli« von Lasso mit nachhaltiger Wirkung.

Im Rahmen der städtischen Sinfoniekonzerte brachte Reichwein *Friedrich Bayers* Erste Sinfonie (Es-Dur) zur Uraufführung. Die Arbeit des jungen Wiener Komponisten reifte an Wagners, Bruckners und Regers Stileigenheiten. Deren Bindung geschah mit dem Willen zum Schliff, teils unter großem Farbenaufwand, teils in kammermusikalischer Struktur. Dennoch schwingt in der Tonsprache zu wenig mitreißender Atem, weshalb die mit feinem Spürsinn überwachte Deutung nur einen Achtungserfolg erringen konnte. In Vivaldis Conzerto grosso (d-moll) lieferten Hans Treichler, Curt Hofmann und Karl Fränkle wertvollste Kleinarbeit als Solisten. Eine Überraschung war noch die Darbietung der Sinfonie concertante für Violine, Cello, Oboe (Johannes Berg) und Fagott (Max Uhlein) von Haydn. Kammerkonzerte des Treichlerquartetts, des Genzel- und Budapester Streichquartetts, Konzerte des Philharmonischen Orchesters (Merkert), gemischter und Männerchöre gaben dem verflossenen Konzertwinter ein anregendes Gepräge.

Max Voigt

BRÜNN: Bei den Philharmonikern erschien wieder *Robert Heger* und führte Händels »Wassermusik«, Regers Mozart-Variationen und Bruckners »Neunte« erfolgreich auf. Als weitere Gastdirigenten begrüßte man *A. Szendrei* (Brahms 2. Sinfonie, Strauß: Tod und Verklärung), *Heinrich Laber* (Beethovens Fünfte und Dvoraks: Aus der neuen Welt) und *Heinz Bongarts* (Berlioz: Sinfonie phantastique, Strauß: Don Juan). — Eine wervolle Bereicherung erfuhr unser Konzertleben durch die Veranstaltungen des unter Leitung von *Josef Peschek* stehenden neuen Kammerorchesters. Waren die ersten Abende mehr dem Schaffen der großen Klassiker geweiht, denen sich gelegentlich Grieg, Wolf und Wagner (Siegfried-Idyll) zugesellten, so hat Peschek in seinem letzten Konzert den Vorstoß zur Moderne gewagt und des heimischen Tondichters *Anton Tomaschek* farbenglühende »Sinfonietta« zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Franz Beck

BUDAPEST: Als erstes Ereignis des neuen Jahres ist das Erscheinen *Paul Hindemiths* als Komponist und als Vortragskünstler zu verzeichnen. Er spielte sein Bratschenkonzert mit dem Philharmonischen Orchester. Sein überlegenes Virtuosentum auf seinem Lieblingsinstrument fand bei den Zuhörern mehr Anklang, als seine in der Form meisterhafte, doch ziemlich asentimentale, objektive, in der Bewegung etwas maschinell anmutende Komponistenkunst. Am selben Abend erlebte eine gefällige Orchestersuite in 5 Sätzen von *Géza Frid* seine hiesige Erstaufführung. Als Novität ist auch das in der meisterhaften Instrumentation von *M. Ravel* aufgeführte Werk *Mussorgskijs*: »Bilder einer Ausstellung« (gespielt vom Wiener und vom Budapester Philh. Orchester) zu verzeichnen, dessen genialer Inhalt erst in dieser kostbaren instrumentalen Nachdichtung vollends zur Geltung kommt. Ein außergewöhnliches Philharmonisches Konzert brachte unter *Hans Weißbach Mahlers* Zweite Sinfonie, andere unter *Buschs* und *Walters* Stabführung verschiedene Werke Beethovens und anderer Klassiker, das Schlußkonzert die Neunte *(Dohnányi)*. Ein bemerkenswerter Abend des sich erfreulich entwickelnden Budapester Konzertorchesters (Dirigent *N. Zsolt*) brachte die graziöse Orchester-Ballett-Suite *M. Radnais*: »Der Geburtstag der Infantin« zur Aufführung. Das »hauptstädtische Orchester«, ein fleißiger Faktor unseres Musiklebens, konnte an seinem Jubiläumskonzert auf 150 wohlgelungene Abende zurückblicken. Dieses Orchester wurde an einem Abend von *A. Jemnitz* geleitet, der besonders mit der stimmungsvollen Wiedergabe von *Schönbergs* »Verklärter Nacht« die Kunst seiner Stabführung bewies.

Die führende Streichquartett-Vereinigung *Waldbauer-Kerpely* und das selten gehörte *Léner*-Quartett bestritten auch diesmal den Löwenanteil an Kammermusik. Das Trio *Kerntler-Országh-Fries* brachte neben Werken altklassischer Kammerliteratur *(Leclair, Rameau, Buxtehude)* ein Trio des Italieners *Castelnuovo-Tedesco* sowie die Uraufführung von *J. Kerntlers* Klavierquartett, das in seinen drei Sätzen (Preludio — Passacaglia — Fuge) moderne lineare Stimmführung mit klassisch-polyphoner Struktur vereint. Meisterhafte Kammerkunst bot der Sonatenabend *Cortot-Thibaud*; sie spielten u. a. *Debussys* Violin-Klaviersonate, und der Cello-Klavier-Sonatenabend von *Kerpely-Engel* mit Werken von *Bach, B. Marcedo* und *Kodaly*. Als interessanter und wohlgelungener Versuch, alte Instrumente wieder zu beleben, galten die zwei Kammermusikabende mit alten Werken, gegeben von *J. Hammerschlag* (Cembalo) und *Fr. Brodszky* (Gambe) sowie von *B. Csuka*, der sein meisterhaftes Cellospiel auch auf die Gambe übertrug. Ein Sonatenabend von *Géza Kresz* (Violine) und *Nora Drewett* (Klavier) brachte u. a. die interessante Ballade für Solovioline von *Ysaye*. An dem Kompositionsabend von *A. Jemnitz* galten als Uraufführung bezw. als hiesige Erstaufführungen die Sonate für Flöte und Klavier, von *Mörvögh* und *A. Hoehn* glänzend gespielt, sowie Sologesänge auf deutsche Dichtungen, die in der meisterhaften Wiedergabe von Frau *M. Basilides* starken unmittelbaren Erfolg hatten. *Z. Kodaly*, dessen Kompositionsabende immer ereignisvoll sind, wendet sich in letzter Zeit mit besonderer Vorliebe der polyphonen Vokalkunst zu. Als Uraufführungen sind die Mottete »Pange lingua« (für gemischten Chor umgearbeitet) mit ihrer archaistisch-melodiösen Polyphonik und drei andere neue a cappella-Chorwerke für gemischten Chor zu verzeichnen, sowie fünf neue Volksliedbearbeitungen. Unter dem Namen »*Neue Musik*« wetteifert eine Garde bemerkenswerter junger Musiker um die Palme des schaffenden Künstlers. Diesmal sind folgende, teilweise schon bekannte Namen hervorzuheben: *Alexander Veress* (Klaviersonate und Streichtrio), *Paul Kadosa* (Partita für Violine und Klavier), *Franz Szabs* (Solosonate für Cello) und *Georg Reiss* (Bagatellen für Klavier und Solosonate für Klarinette). Der Klavierabend *Prokofieffs* war neben seinen hervorragenden pianistischen Leistungen auch als Kompositionsabend interessant, doch im Wert sehr verschieden. Neben sehr salonmäßig anmutenden Klavierstücken nimmt seine bekannte Toccata für Klavier eine hervorragende Stellung ein. Gesänge von ihm, von seiner Gattin *L. Liubera* mit viel Vortragskunst dargeboten, enthüllten die rassig empfindende russische Seele des Komponisten.

Von zahlreichen namhaften Solisten, die alle ihr Bestes boten, seien nur die paar folgenden Namen in Zusammenhang mit der Wiedergabe einiger zeitgenössischer Werke erwähnt. Von den Pianisten: *Artur Rubinstein, W. Gieseking, Jeanne M. Darré, Rozsi Kelen* und *Ilona Kabos*. Von den Geigern bot neben dem verblüffenden *N. Milstein* und dem

klassischen *J. Thibaud Josef Szigeti* einen selten erlesenen Genuß mit *Mozarts* Divertimento in B für Solovioline und Kammerorchester. Er verhalf auch kleineren Werken der Komponisten *L. Dalmath* und *P. Kadosa* zu wohlverdientem Erfolg. Von jüngeren Cellisten bemerkenswert: *Anton Friß* sowie *W. Palotai.* Zu den bewährten Namen des Gesanges: *Ninon Vaelin, A. M. Guglielmetti, Maria Basilides* und *Anna Medek* gesellen sich erfolgreich die zwei jüngeren von *Anna Bathy* und *Bianca K. Kömley.* Zum Schluß zwei interessante Orgelabende von *L. Schmidtbauer* und *J. Hammerschlag.* Ersterem haben wir die erfreuliche Bekanntschaft mit *Hindemiths* Orgelkonzert, letzterem u. a. die Wiedergabe kleinerer Werke von Meistern des 17. Jahrhunderts *(Böhm* und *Buxtehude)* zu verdanken. *E. J. Kerntler*

FREIBURG i. Br.: Die Programme der *Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters* waren mit erlesenem Geschmack zusammengestellt. *Hugo Balzer* hat das Orchester methodisch zu großen Leistungen geführt, er hat auf dem schon von Ewald Lindemann hier mit Erfolg bearbeiteten Gebiet der Moderne Bedeutendes gebracht und hier vorhandene Mittel zusammengefaßt, indem zur Aufführung von Chorwerken der Chorverein und der Männergesangverein Concordia sich seiner Stabführung unterstellten. So bildete Abschluß und Krone des Konzertjahrs die infolge ihrer allseitigen Vollkommenheit überaus stark wirkende Aufführung von *Honeggers König David* unter Mitwirkung der Solisten *Edith Märker, Pauline Strehl, Dago Meybert* und als vorzüglichen Sprechers *Paul Becker.* Kurz vorher war in einer Morgenfeier, dann in einem Konzert der Concordia wiederholt, *Strawinskijs Oedipus Rex* mit dem Männerchor *Concordia* und Solisten des Stadttheaters zu impulsiver Wiedergabe gelangt. Als Neuheiten waren uns im übrigen geboten *Pierre Maurices* romantische Stimmungsbilder »Der Islandfischer«, *Ravels* Bolero und *Wedigs* vom Komponisten selbst dirigierte Kleine Sinfonie op. 5. *Glasunoffs* Konzert für Violine und Orchester op. 82 spielte *Kulenkampff,* dessen Eleganz auch Spohrs Violinkonzert op. 47 dem modernen Hörer genußreich zu machen vermochte. *Hindemiths* Auftreten vermittelte uns seine Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester von 1930; nicht weniger gerecht wurde er der Solopartie des so ganz anders gearteten Berliozschen »Harold in Italien«. *Alfred Hoehn* endlich bewährte seinen vollendeten Pianismus an Mozarts Klavierkonzert Nr. 24 c-moll und der Solopartie in Strauß' Burleske für Klavier und Orchester. — Den *Harmskonzerten* fügte sich ein Kammerkonzert ein, in dem *Balzer* mit einem Kammerorchester Vivaldis Konzert F-dur für drei Soloviolinen und Streichorchester und ein sehr wertvolles Divertimento in G-dur von Haydn mit rhythmischer Vollendung zu Gehör brachte und die treffliche Cembalistin und Pianistin *Li Stadelmann* zu Bach und Mozart begleitete. Die Harmskonzerte fanden im übrigen ihre Fortsetzung in einem Liederabend des auch hier stets begeistert begrüßten Kammersängers *Schlusnus* und einem Abend des Geigers *Szigeti;* sie schlossen mit einem Zyklus, in dem das *Wendlingquartett* mit dem Stuttgarter Klarinettisten *Dreisbach,* das *Gewandhausquartett* mit der Freiburger Pianistin *Roth-Kastner* als alte Freunde, das *Riele Quelingquartett* als zur Gleichberechtigung aufstrebende Kammermusikvereinigung ihre Karten abgaben. Das *Furtwänglerkonzert* trug den gewohnten festlichen Charakter. — Innerhalb der jährlich hier abgehaltenen »Alemannischen Woche« hörte man vom Freiburger Männergesangverein (Dirigent W. Weis) in Uraufführung *J. Weismanns* Vertonung der C. F. Meyerschen Ballade »Der Rappe des Komthurs« op. 20 und in Erstaufführung *H. Zöllners* farbenreiche Tondichtung für Männerchor, Soli und Orchester »Babylon«, an deren eindrucksvoller Wiedergabe *F. Neumeyer* und *S. Matuszewski* solistisch beteiligt waren. *Hermann Sexauer*

GREIFSWALD: Aus dem mannigfaltigen Konzertleben der einheimischen Kräfte ist für 1930/31 die Aufführung der a cappella-Fassung von *Schütz'* »Matthäuspassion« hervorzuheben, neben der die von Bach, rein romantisch aufgeführt, leider abfiel. Strawinskij (mit Suite I und II und dem Pastorale) fand bei einer der Morgenfeiern lebhafte Zustimmung. Unter den Solisten dominierte Wilhelm Kempff durch seine Spielfreudigkeit. Auch Ludwig Wüllner, den Erfolg seines Schubertabends allerdings mehr denn je auf die meisterliche Diktion gründend, wurde stark gefeiert. *Ernst Krienitz*

HEIDELBERG: In drei Konzerten der Stadt und des Bachvereins hörten wir Bachs Matthäuspassion, Mozarts Requiem, beide unter Leitung *Poppens,* und zwei Sin-

fonien von Mozart und Brahms (g-moll, c-moll) vom neuen Kapellmeister am Mannheimer Nationaltheater *Ernst Cremer* mit ruhig-sicherer Zeichensprache dirigiert, ohne gerade die Seelen gen Himmel branden zu lassen. *Karl Hermann Pillney* ließ Haydns spielfreudiges Klavierkonzert D-dur aufklingen und sprang dann überraschungsfroh über zwei Jahrhunderte hinweg mit op. 2, einem eigenen Divertimento, in jazzende Gegenwart, auf witzige Pointen bedacht, ohne durch dickaufgetragene Prätentionen lästig zu fallen. Von den Passionssolisten eroberte sich Amalie Merz-Tunner ein Liebesplätzchen im Herzen der Heidelberger, Paul Lohmann einen Ehrennamen. Mit den Gastdirigenten Cremer-Mannheim, Krips-Karlsruhe und Albert-Wiesbaden begannen zage Tastversuche der Stadt nach dem Dirigenten, der wieder zur Höhe führen könnte. Den Löwenanteil am hiesigen Musikleben trug wieder wagemutig der Bachverein mit einem Dutzend wohlgelungener Veranstaltungen: Kölner Kammerorchester mit Abendroth, ihm nacheifernd die Mannheimer Stamitzgemeinde mit Max Sinzheimer, das Heidelberger Kammerorchester, das Guarneriquartett; es sangen wieder Schlusnus und Maria Basca, Graveure imponierte durch Technik, Stimme und Vortrag trotz Kälte; unter den Anstrebenden Thilde Hoffmann. Rehberg junior setzte sich für den heimischen Komponisten Heinrich Neal ein. Die bei der Einweihungsfeier der neuen Heidelberger Universität uraufgeführte Kantate »Grenzen der Menschheit« (Goethe) von *Wolfgang Fortner* versuchte allzu kühn, den monologisch-visionären Text des Klassikers mit kontrapunktisch-linearen Mitteln einem festlich gehobenen Weiheakt dienstbar zu machen. Bariton, Chor und Kammerorchester konnten auch kaum bei akustisch ungünstiger Aufstellung der neuartigen Aufgabe gerecht werden. Hoffentlich bringt eine Konzertaufführung dem interessanten Werk günstigere Aufnahmebedingungen.

Friedrich Baser

KIEL: Der im gewohnten breiten Rahmen angelegte Musikwinter 1930/31 stand im Zeichen der bedrückenden Tatsache, daß das Städtische Orchester gekündigt war und mit Schluß der Spielzeit aufgelöst werden sollte. Erst in letzter Stunde wurde die Kündigung zurückgenommen und die Weiterführung der Oper und großen Konzerte beschlossen. Nun, da es sich um »Sein oder Nichtsein« des Kieler Musiklebens handelte, bewies das Publikum aufs eindeutigste die grundlegende Bedürfnisfrage: noch nie waren die großen Konzerte und die Oper so stark besucht wie in der vergangenen Spielzeit.

Die Gesamtlage brachte es mit sich, daß man sich nicht auf Experimente einlassen und sich nicht vorkämpferisch betätigen konnte. In den *Sinfoniekonzerten* gab es Gediegenes zu hören von Bach bis Bruckner. Erstmalig wurde *Mahlers* »Lied von der Erde« aufgeführt. Eine Kammermusik und ein Sinfoniekonzert waren dem letzten Schaffen *Julius Weismanns* gewidmet, der als Komponist, Dirigent und Pianist erfolgreich mitwirkte. Der Verpflichtung gegenüber der »Neuen Musik« wurde in wohltemperiertem Maße in einem Sonderkonzert Genüge getan: *Hindemith, Debussy* (Fantasie für Klavier und Orchester), *Strawinskij* (Petruschka-Suite und Capriccio für Klavier und Orchester — Udo Dammert). In Brahms' »Deutschem Requiem« und Händels »Salomo« zeigten sich der Oratorien-Verein und der Lehrergesangverein auf gewohnter Höhe. Alles dies vollzog sich unter der unermüdlichen Leitung von *Fritz Stein.* Er ist auch der geistige Vater und Inspirator des collegium musicum der Universität, das in seinen zahlreichen öffentlichen Vortragsabenden großen Zuspruch hat. In Wort und Tat wird hier sowohl die Epoche vor Bach als (sehr verdienstvoll!) die neueste Musik beackert. Aus der Betätigung des »St. Nicolai-Chores« (O. Deffner) ist hervorzuheben die Uraufführung einer eindrucksstarken Kantate op. 38 »Wie schön leucht uns der Morgenstern« des Schleswig-Holsteiners *A. Huth.*

P. Becker

LEMBERG: Die mißlichen wirtschaftlichen Verhältnisse brachten es mit sich, daß nicht nur die Theater, sondern auch die Konzertveranstaltungen an einem chronischen Mangel an Besuchern zu leiden hatten. An der Spitze stand der Polnische Musikverein, der unter der energischen Leitung seines jungen und begabten Dirigenten *Adam Soltys* alles daran setzte, das Publikum zu fesseln. Die Programme seiner Konzerte enthielten eine große Anzahl für Lemberg vollkommen neuer Werke wie z. B. *Respighis* »Concerto in modo misolidio« (Solist: *Br. Pozniak*), *Tansmans* »Sinfonietta«, *Braunfels'* »Der gläserne Berg«, *Casellas* »Concerto« und »Scarlattiana« (Solist: *E. Steinberger*), die mit großem Gelingen zur Aufführung kamen

Außerdem hörten wir erstmalig in Polen *Bachs* »Weihnachtsoratorium« und *M. Soltys* »Ver Sacrum«, *Mozarts* »Kleine Nachtmusik«, *Tschaikowskijs* »Pathétique«, *Haydns* »Abschiedssinfonie«, *Bruckners* »Neunte« und »Te deum«, *Brahms'* Violinkonzert (Solist: *St. Czaplinski*) und *Melzers* Klavierkonzert (*Fr. H. Ottawa*). Im Theater veranstaltete der ausgezeichnete Dirigent *E. Massini* ein Konzert mit dem hervorragenden Pianisten *Leopold Münzer* als Solisten, der Prokoffiefs drittes Klavierkonzert mit Meisterschaft zum Vortrag brachte. Die hiesige Abteilung des Internationalen Vereines für zeitgenössische Musik arrangierte eine Reihe hochinteressanter Abende und brachte u. a. Werke von Rathaus, Szymanowski, Tießen, Hindemith, Höfer, Ravel, Strawinskij, Maklakiewicz, Toch, Jarnach und dem hiesigen *J. Koffler*, dessen Streichtrio in London beim Musikfest aufgeführt wurde.

Alfred Plohn

LÜBECK: Die von *Ludwig Leschetitzky* dirigierten *Sinfoniekonzerte* des Vereins der Musikfreunde standen angesichts der durch die wirtschaftliche Lage erzwungenen Beschränkung auf vier Abende naturgemäß im Zeichen des bewährten Alten, wenn man von Hans Gals Sinfonietta und Malipieros »Cimarosiana« absieht; in die Bresche trat mit vier Konzerten die rührige *Vereinigung für neue Musik*. *Furtwängler* und seine Berliner Philharmoniker sowie das Kammerorchester der Hamburger Philharmonie unter *Eugen Pabst* wurden in diesem Winter als besondere Bereicherung empfunden, zumal die einheimische Musikpflege sich empfindliche Einschränkungen auferlegen mußte. Verdis »Requiem« in hervorragend schöner Wiedergabe durch den *Lehrergesangverein* unter *Karl Mannstädt* und eine historisch echte Aufführung von Bachs »Johannespassion« (mit kleinem Chor und der originalen Instrumentalbesetzung) durch den Marienorganisten *Walter Kraft* seien als deren Höhepunkte hervorgehoben.

Fritz Jung

OLDENBURG: Landesmusikdirektor *Schüler* versteht es, innerhalb der ihm ge-

steckten Grenze von acht Abonnementskonzerten und zwei bis drei außerordentlichen Veranstaltungen Programme zu schaffen, die in sich geschlossen und lebendig, in der Wahl der Werke und ihrem chronologischen Ausgleich wertvoll und organisch sind. Aus dem Schaffen der Gegenwart hörten wir an Uraufführungen: die durchsichtige und musikalisch reiche Tondichtung »Mysterien« von *Paul Juon*, eine technisch gekonnte »Ouvertüre« von *W. Zillig* und die gedanklich eindrucksvollen »Fünf Stücke für Streichorchester« von *Webern*. Schüler war den Werken ein geistvoller Vermittler. Als besonders eindrucksvoll in ihrer Wiedergabe müssen weiterhin hervorgehoben werden: Berlioz' »Faust Verdammung«, Bruckners f-moll-Messe und seine 5. Sinfonie, die Jupiter-Sinfonie und der »Don-Quixote«. Als Solisten standen im Vordergrunde neben mehreren ausgezeichneten Kräften vom Landestheater und -Orchester Oldenburg *Gieseking* (Beethoven Es-dur), *Meta Hagedorn* (Beethoven c-moll und Klavierkonzert von Rimskij-Korssakoff), *Stefi Geyer* (Busoni) und *Irma Beilke* (Koloraturarien von Mozart).

F. U.

SAARBRÜCKEN: Die Wirtschaftskrise machte sich im Konzertleben nur bei den Solistenkonzerten bemerkbar. Die von der *Gemeinnützigen Theater- und Musikgesellschaft* veranstalteten Sinfoniekonzerte erfreuten sich eines glänzenden Besuchs. Sie waren aber auch in der Tat fast die einzigen Ereignisse von Rang. *Felix Lederer* vermittelte im Verein mit dem vorzüglichen städtischen Orchester und ausgezeichneten Solisten wieder die Bekanntschaft mit mehr oder minder bekannten Werken, wobei auch das Schaffen der Modernen nicht stiefmütterlich behandelt wurde. Sonst sind noch die Veranstaltungen der *Harmonie* unter *Skohoutil* und der *Musikfreunde* unter *Cormann* zu erwähnen.

Reinhold Johannes

DIE ACHTE DEUTSCHE FUNKAUSSTELLUNG

Der *Gesamteindruck* war für den kritischen Besucher (man kann es ruhig sagen) überwältigend. Und doch zugleich auch niederdrückend. Was nützen all die wundervollen Empfangsgeräte, wenn das, was man empfangen kann, in der Regel des Abhörens gar nicht wert ist? — Wie sich das *Laienpublikum* unter diesen hunderten von Apparaten in wenigen Stunden zurechtgefunden hat, während der Kenner Tage brauchte, um nur das Wichtigste zu studieren, das weiß Gott allein. Wer kann z. B. den Klang von 20, 40 oder 60 Lautsprechern, die er hintereinander gehört hat, überhaupt noch auseinanderhalten? — Im allgemeinen ist zu sagen, daß die *elektromagnetischen Lautsprecher* billiger und die *elektrodynamischen* besser sind. Von den magnetischen bringen die vierpoligen (nur diese) jetzt auch die tiefen und hohen Frequenzen recht gut; von den dynamischen haben einige noch immer einen scharf metallischen Klang. Trichterlautsprecher findet man gar nicht mehr, der Konuslautsprecher beherrscht den Markt. Eine Neukonstruktion, der sogenannte Kelchstrahler (Lenzola), ist in den Zeitungen sehr gerühmt worden. Mich hat er von seiner Güte nicht überzeugt. Daß der Lautsprecher *zum Empfangsgerät passen* muß, scheinen nur wenige Besucher zu wissen. (Manch einer wird den neuerworbenen »fabelhaften« Lautsprecher, wenn er ihn erst hat, zum Teufel wünschen.) — Auf einer Ausstellung sollten überhaupt nur die fachkundigen *Händler* kaufen; nicht das Publikum. Denn in jeder Wohnung sind die Empfangsbedingungen anders. Wer z. B. in der Nähe eines Großsenders wohnt, braucht einen Sperrkreis, sonst hat er keinen oder nur sehr schlechten Fernempfang. Wer dagegen auf dem Lande wohnt, kann den Sperrkreis entbehren; dafür muß er eine besonders leistungsfähige Verstärkerröhre haben. Es ist eben alles relativ, und keins der kleinen oder mittleren Geräte kann Anspruch darauf erheben, das absolut beste zu sein. Wer beim Ankauf sicher gehen will, der sollte sich von einem geschäftlich nicht interessierten Fachmann beraten lassen, oder, noch besser, er sollte *eine Reihe von Empfangsgeräten und Lautsprechern in seiner Wohnung ausprobieren.* — Die *Röhrenzahl* hat sich verringert; mit 7 Röhren kommt auch das beste zur Zeit konstruierbare Gerät vollkommen aus. Allgemeine Regel: 2 bis 3 Röhren für Orts- und Bezirks-Empfang, 4 bis 5 Röhren für Fernempfang, 6 bis 7 Röhren für Höchstleistungen. Aber die Zahl der Röhren ist heute weniger wichtig als die Zahl der *Abstimmungskreise.* Ein guter Zweikreisempfänger holt schon mit 2 bis 3 Röhren die wichtigsten Großsender heran. Ein einwandfreier Fernempfang ist allerdings nur mit 3 bis 4 Abstimmungskreisen möglich. — Die *großen Konzerne,* wie A.E.G., Siemens, Telefunken, scheinen das Apparategeschäft nur nebenher zu betreiben. Sie bieten durchaus nicht immer die besten Empfangsgeräte und werben mit viel Reklame zuweilen für Kinkerlitzchen. So besteht z. B. die berühmte Autoskala von Telefunken darin, daß man auf die Skala Schildchen mit den Namen der gefundenen Stationen aufsetzen kann. (Wichtigkeit!) Und Siemens rüstet auch seine kleinsten Geräte mit einer Riesenskala aus, die völlig wertlos ist, weil ja selbst nach Sonnenuntergang günstigsten Falles ein paar Großsender empfangen werden können. — Das beste, solideste Empfangsgerät ist zurzeit vielleicht (vielleicht!) der *Seibt 71*, ein Sieben - Röhren - Schirmgitter-Empfänger mit Einknopfbedienung ohne Rückkoppelung und Antennenkoppelung. Ein Stückchen Draht genügt als Antenne durchaus. (Telefunken preist die Antennenkoppelung, andere Fabrikate rühmen die doppelte Rückkoppelung. Wie gesagt, es ist alles relativ.) Der Seibt 71 hat auch eine »*Tonblende*«, die der photographischen Blende entspricht, da sie eine hellere oder dunklere Färbung des Gesamtklanges ermöglicht. Der Preis der Apparatur beträgt mit Röhren und eigenem dynamischem Lautsprecher 773,50 RM. — Das billigste unter den guten Fernempfangsgeräten (es kostet etwa 250 RM.) ist wohl der Fünf-Röhren-Empfänger von *Schaub*, der sich in der Praxis bereits bewährt haben soll. Besondere Trennschärfe zeigt der *Mende 250*, der mit 4 Röhren und Lautsprecher für etwa 470 RM. zu haben ist. Den besten Klavierklang bot auf der Ausstellung der kleine *Pantophon-Frey* (3 Röhren). — Daß man jetzt Rundfunksendungen sowie auch *die eigene Stimme* und selbstgespielte Musik *auf Platten* aufnehmen kann, ist mehr als eine Spielerei, wenngleich solche (aus lackiertem Leichtmetall oder Gelatine hergestellten) Platten nur etwa 50—80 mal abgespielt werden

können. Man wird künftig bei Bewerbungen um eine Anstellung neben seiner Photographie vielleicht auch ein Stimmbild auf einer Miniaturplatte übersenden müssen, deren Herstellung ja nur ein paar Groschen kostet. Und, ganz nebenbei: Die *Graphologie* bekommt nun eine Schwester, die »*Phonologie*«. Nicht allein aus der Schrift, auch aus der Sprechweise kann der Charakter (durch Messungen der Platte) exakt erforscht werden. — Was für die Masse der Schaulustigen am Interessantesten war, können wir hier übergehen, so z. B. die Vorführung des *Werdeganges einer Schallplatte*, das Beiwerk eines *Tonfilm-Ateliers* und ein Puppentheater mit Schallplattenmusik (»*Tönende Marionetten*« genannt). — Auf der Galerie der alten Ausstellungshalle zeigten die deutschen Sender eine Art Querschnitt durch ihre Leistungen unter dem pompösen Titel einer »*Deutschland-Ausstellung*« des Rundfunks. Eine halbe Seite auf einer schmalen Galerie; nun ja, dazu langte es gerade. Man sah neben gleichgültigen Statistiken und nichtssagenden Bildchen auch Modelle der neuen luxuriösen Rundfunkpaläste. *Und vernahm empörte Stimmen* . . — Auf der andern Seite wurden die *Fernseh-Apparate* gezeigt. Hierzu ist etwas Prinzipielles zu sagen. Wenn man ein (starres) Bild in 30 000 Punkte auflösen kann, so braucht man nicht mehr einen langen Text nach Südamerika, Indien oder Australien Wort für Wort zu telegraphieren, sondern nur das Urbild dieses Textes zu senden. Das geht schneller, ist billiger (oder wird bald sehr viel billiger sein), und man erhält außerdem eine beweiskräftige Urkunde. Der Rundfunk braucht natürlich das *bewegte* Bild. 30 000 Bildpunkte 24 mal in der Sekunde zu ändern, das werden die *langen* Wellen wohl nie schaffen. Aber vielleicht die *ultrakurzen*. (Versuche sind bereits im Gange.) Noch immer flimmert das bewegte Bild unerträglich. Und noch immer muß man die Bildpunkte auf einen sehr kleinen Raum zusammendrängen, um eine einigermaßen klare Wiedergabe zu erzielen. Postkartengröße ist aber nur bei Großaufnahmen von Köpfen und dergleichen ausreichend. Es wird also wohl noch lange dauern, bis uns außer dem Klang einer Oper auch das szenische Bild gesendet werden kann. — Charakteristisch für die diesjährige Funkausstellung, mit der sich keine der früheren messen kann, war vor allem die *Verbindung des akustischen und optischen Rundfunks mit der Schallplattenindustrie.* (Leider fehlte Electrola.) Die Vereinigung von Rundfunk- und Schallplatten-Gerät ist gewiß zweckmäßig. Daß auch der Lautsprecher in der Regel mit eingebaut wird, halte ich nicht für einen Vorteil. Denn ein großer, schwerer Apparat kann selten so aufgestellt werden, wie es die Raumakustik wünschenswert macht. Auch sollte der Lautsprecher unbedingt beweglich und in andere Zimmer leicht mitzunehmen sein; man muß ihn ferner gegen einen anderen austauschen oder mit diesem koppeln können. (Wobei wieder die Nebeneinander- oder Hintereinander-Schaltung auszuprobieren ist.) — Weiter sei als charakteristisch für die Ausstellung erwähnt, daß die Apparate nicht nur *sehr viel besser*, sondern zugleich auch *sehr viel billiger* geworden sind, und daß man die Bedienung *wesentlich vereinfacht* hat. *Telefunken* zeigte einen billigen Ortsempfänger, der überhaupt keine Einstellung braucht. Man drückt auf einen Knopf und der Empfang ist da. — Mit dem *Basteln* ist es nun wohl vorbei. Wer gute Einzelteile verwendet, wird heute teuerer basteln, als die Industrie baut. Schade. Man muß die Augen unserer Jungen gesehen haben, wie sie begeistert und traurig zugleich die Geräte prüften. — *Kurzwellenempfänger* scheinen zur Zeit noch wenig zu interessieren. Es wurde u. a. ein Vier-Röhren-Netzempfänger (Lumophon) gezeigt. Ob er tauglich ist, war während der Ausstellung nicht festzustellen. — »*Akkus*« und *Anoden* werden nur noch von einigen großen Firmen fabriziert. Die Ausstellungsbesucher schenkten ihnen wenig Beachtung. Man muß aber bedenken, daß etwa 30% aller deutschen Haushaltungen kein elektrisches Licht haben, also auch keine Netzanschlußgeräte verwenden können. Und *Koffergeräte* brauchen ja auch eigenen Strom. Diese sind übrigens wesentlich leichter geworden und können in jeder Lage getragen werden. Eine Gefahr des Ausfließens von Säure besteht nicht mehr. Sehr gut der *Lorenz*-Koffer. Praktischer noch der *Blaupunkt*-Koffer, den man zuhause in ein Netzanschlußgerät verwandeln kann. — Rund eine *Viertelmillion* Menschen sind in den zehn Ausstellungstagen durch das Hallenviereck gewandert, also durchschnittlich 25 000 pro Tag. Gekauft hat vorwiegend das *Ausland.* Wir Deutsche können uns ja mit wenigen Ausnahmen all diese schönen Sachen nur ansehen. Aber nicht allein unsere Verarmung ist der Grund, warum wir (hinter Hawai) erst an siebenter Stelle mit 58 Rundfunkempfangs-

stellen auf je 1000 Einwohner stehen, während Dänemark mehr als die doppelte Zahl aufweisen kann. Wir haben zwar die besten, die vollkommensten Rundfunkgeräte der Welt (wir haben auch, gewiß doch, die herrlichsten, großartigsten Rundfunkpaläste Europas), aber wir haben leider Programme, die wenig Anreiz für das noch nicht gewonnene Publikum bilden. Auch in dieser Hinsicht war die Ausstellung sehr instruktiv: Auf der Empfängerseite bewundernswerte Höchstleistungen infolge schwersten, schärfsten Konkurrenzkampfes; auf der Senderseite offensichtliche Mindestleistungen infolge eines bequemen, zur Zeit noch unangreifbaren Monopols.

Richard H. Stein

* NEUE CHORMUSIK 1931 MANNHEIM *

Einführung in die von der Arbeitstagung veranstalteten Aufführungen: 2. bis 4. Oktober

Die »Neue Musik 1930 Berlin« war das Ende einer umgestaltenden und wertvollen Entwicklung der zeitgenössischen Musik seit den ersten Donaueschinger Kammermusikfesten. Immer größer wurde die Kluft zwischen organischer (vokaler) und mechanischer (instrumentaler) Musik in diesen Jahren. Der anwachsende Kampf, der sich auf allen möglichen Gebieten des musikalischen Lebens austobte, wurde aber zur gegenseitigen Befruchtung.

Eine neue Gemeinschaft, eine neue Weltanschauung verlangte nach der einigenden Gegenwartskunst. Kunst, so auch die Musik, wird so zum Mittel zur Eroberung der Grundlage dieser neuen Gemeinschaft. Fast schwindelnde Höhen erklomm die Form der Instrumentalmusik. Langsam nur konnte ihr der gestaltende Künstler folgen. Zeitraubendes Experimentieren und Nachtasten saugt Kräfte und Inhalte ab. Aber diese Entwicklung blieb in ihrem Gegenpol, der organischen Musik, nicht unbeantwortet. Auf der ganzen Welt, besonders aber in Zentraleuropa und Deutschland, blühte die neue Vokalmusik (Chormusik). Produktion und Darstellung folgen auch hier nur langsam.

Ursache und Ziel der Bewegung sind eins: *Die Chöre wollen sich singend zu einer neuen großen Gemeinschaft zusammenfassen.* Über alle Klippen und Gefahren weltanschaulicher und gesellschaftlicher Spaltungen unserer Zeit hinweg ringt sich der singende Mensch im Chor zur ersehnten neuen kulturellen Einigung durch. Die deutsche Chormusik will darin zur Führerin werden. Alle Richtungen und Anschauungen bemächtigen sich des Chores, den kollektiven Charakter oft in tendenziöser Aufmachung ausbeutend. Aber dies ist nur ein Beweis ihrer Bedeutung und zugleich revolutionäre Anfangserscheinung. Der sich notwendig wieder steigernde Inhalt und Wert der neuen Chormusik wird die Menschen ergreifen und Brücken und Tore öffnen, sie von den engen Bezirken der Spaltung hinwegführen zu helfen in die weiteren und höheren Bezirke wertvollen Menschendaseins.

Eine gewaltige Entwicklung der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert ließ die Chormusik weit im Abstand folgen und drängte sie von selbst in den Hintergrund. Seit dem 17. Jahrhundert ist fast ein Stillstand eingetreten. Ganz aus dem Bedürfnis unserer Zeit und der Bewegung vom neuen Menschen heraus wuchs die neue Chormusik von selbst. Unser deutsches Chorwesen, wohl führend und fortschrittlich, krankt an der Vielgestaltigkeit und Zerspaltenheit künstlerischer Ziele ebenso wie an der Zerrissenheit der Anschauungen. Aber die neue Chorkunst will den Subjektivismus ablösen durch eine wahrhaftige Gemeinschaftskunst.

Wo setzt da die »Neue Chormusik Mannheim« ein?

1. Der »Neuen Musik Berlin« (1930) nimmt sie den organischen Teil weg, ihn zu einer neuen Gemeinschaftskunst heranbildend. Die Chormusik wird somit selbst zum gemeinschaftsbildenden Faktor einer einheitlichen Weltanschauung.
2. Der Weg einer notwendigen Vertiefung der Produktion und Reproduktion neuer Chorkunst soll aufgezeigt werden.

Deswegen beginnt die »Neue Chormusik Mannheim« mit der kleineren Chorform, besonders der a cappella-Chormusik. Das Programm gibt schon bekannten Chorkomponisten Gelegenheit, an den bis jetzt angedeuteten Aufgaben weiter zu arbeiten; es gibt aber auch den Chören Anreiz, die Dar-

stellung der Werke mehr zu vervollkommnen und die Aufführungspraxis neuer Chormusik weiter zu bilden und zu festigen.
Drei Konzerte halten die einzelnen momentan durcheinanderlaufenden Stilgattungen auseinander: *Konzertante* (Motetten, Madrigale usw.), *kollektive* (als Gemeinschaftsmusik) und *kultische* (geistliche) *Chormusik*. Teilweise bekannte Werke werden zwischen Unaufgeführtes gestellt, um die Bewegung der heutigen Entwicklung organisch aufzeigen zu können. Andererseits sieht das Programm Anregungen für Aufführungspraxis und Chorerziehung (besonders von Laien) vor.
Die »Neue Chormusik Mannheim 1931« möge so zum Bau- und Eckstein einer neuen sich vertiefenden und klärenden Chorbewegung werden. *Hugo Herrmann*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

DIE HEIMGEGANGENEN

WALDEMAR VON BAUSSNERN
† am 20. August 1931

Der Musiker Baußnern hat in Deutschland für seine Werke nicht den Widerhall gefunden, den sie verdient hätten. Er hat eine ganze Reihe von Opern geschrieben, die über den Ort ihrer Erstaufführung kaum hinauskamen; eine große Anzahl von Kammermusikwerken, die man in keinem Konzertsaal zu hören bekam. Am glücklichsten und erfolgreichsten war er mit kleineren und größeren Chorwerken, die ihre Wurzel in einer reinen religiösen und kirchlichen Gesinnung hatten; am höchsten strebte er in seinen acht Sinfonien, die alle den großen Wurf mit gediegenster Arbeit vereinigten, den hochgestimmten, romantischen Ton freilich auch mit einer gewissen akademischen und professoralen Gebundenheit.

(Alfred Einstein im Berliner Tageblatt)

*

Baußnerns Stil ist in seiner Hinneigung zum Gedanklichen, Schwerblütigen sowie in seiner Verwurzelung mit der Spätromantik dem Pfitzners verwandt. Wie dieser suchte auch Baußnern durch tiefen Ernst und hohe Intentionen Musik von innerem Wert zu schaffen. Daneben tritt jedoch auch gelegentlich eine unbekümmerte Musizierfreudigkeit zutage. Die Seele des Norddeutschen und das Naturell des Südländers offenbart sich hier in eigenartigem Wechselspiel. Den Strömungen der neuen Zeit gegenüber verhielt er sich insofern ablehnend, als er darin eine Abkehr von dem eigentlichen Wesen der musikalischen Kunst erblickte, deren Grundsätzen er für seine eigene Person stets treu geblieben war.

(Deutsche Allg. Zeitung)

*

Baußnerns Schaffen baute auf dem historisch Gewordenen und folgte, unabhängig von den mancherlei Strömungen der musikalischen Entwicklung der Gegenwart, seinen eigensten Intentionen und seiner idealistischen Gedankenwelt und darf heute als geschlossenes Gesamtwerk einer charaktervollen Persönlichkeit gelten, die sich auch durch Jahre schweren Kampfes ihre Eigenart bewahrt hat.

(Münchener Neueste Nachrichten)

*

HEINRICH GRÜNFELD
† 26. August 1931

»Den philosophisch heiteren Angler auf dem Lebensmeere« — nannte ihn Gerhart Hauptmann in der Einleitung zu seinen Erinnerungen. Dank für die heiteren Einfälle und für den Kunstgenuß hatten dieses freundliche Wort veranlaßt. Denn Cello spielte er auch — wie er einmal zu einem höchst verblüfften Bankier sagen mußte, der ihn aufforderte, zur Erheiterung seiner Gäste beizutragen.
Heinrich Grünfeld war eine populäre Persönlichkeit in dem Berlin, das er sich erobert hatte, wie er nicht ohne Stolz bemerkte. Denn als Zwanzigjähriger war er 1875 mit wenig Talern in der Tasche und viel Rosinen im Kopfe hingekommen. In Wien, wo sein verstorbener Bruder Alfred sich eine Position geschaffen hatte, fand er sich nicht am Platze, und in Prag, wo er 1855 geboren, ward es dem Eroberungslustigen ohnehin zu eng. Klein begann er, die Litfaßsäule wies ihn auf ein Konzertunternehmen hin, dem er sich für zwei Taler pro Konzert anschloß, und 50 Jahre später war er der Vielgefeierte, der durch alle Länder gereist war, an vielen Höfen konzertiert hatte und in allen Salons der stets gern

gesehene Gast. Weit über hundert bekannte Größen auf dem Konzertpodium gehörten zu seinen Partnern, dem alten Moltke spielte er noch fast unmittelbar vor seinem Tode, und Hans von Bülow hatte ihn gern neben sich, denn Grünfeld wußte auch die heikelsten Situationen durch ein rechtzeitiges Wort zur allgemeinen Heiterkeit zu lösen.

(Leipziger Neueste Nachrichten)

*

Der im Leben eines ausübenden Musikers so seltene Glücksfall, im Verlauf einer sich über ein halbes Jahrhundert erstreckenden Kunsttätigkeit nie die geringste Minderung seiner Popularität erfahren zu haben, ist für Heinrich Grünfeld Ereignis geworden. Unbeschadet des verschärften Wettbewerbes im Konzertleben ist ihm die Gunst der Berliner stets treu geblieben.

Grünfelds Popularität beschränkte sich aber nicht nur auf die musikalischen Kreise, denn er war der erklärte Liebling der ganzen Berliner Gesellschaft, die neben dem Cellisten in ihm auch den Mann des nie versagenden schlagfertigen Witzes schätzte, der aus einem schier unversiegbaren Vorrat an fremden und eigenen Erlebnissen schöpfte. Davon legen seine Lebenserinnerungen beredtes Zeugnis ab, die er unter dem Titel »*In Dur und Moll*, Begegnungen und Erlebnisse«, herausgegeben hat.

Obwohl er ein großer Virtuose war, hat er übrigens nie in der großen Form des anspruchsvollen Konzerts geglänzt, seine Domäne war vielmehr immer das kleine, gefällige Salonstück, in dem sein gepflegtes und geschmackvolles Cellospiel sich von der gewinnendsten Seite zeigte. Er suchte und fand seine Erfolge auf demselben Wege, den auch sein berühmter Landsmann und Fachgenosse David Popper gegangen war.

(Berliner Börsen-Zeitung)

*

FRANZ SCHALK

† 3. September 1931

In Franz Schalk verliert das Musikleben unserer Vaterstadt die stärkste führende Musikerpersönlichkeit der früheren Generation, die Staatsoper einen Mann, der sich unvergängliche Verdienste um das Institut erworben hat, da er in der Zeit, da die Existenz der Hofoper nach dem Umsturz schwer gefährdet erschien, es verstand, das Haus in seinem alten Glanz und auf seinem hohen Niveau zu erhalten, trotz der damaligen schwierigen Situation, die eine weniger starke Persönlichkeit leicht hätte zu Geschmackskonzessionen verleiten können, die der Tradition und dem Range der Staatsoper nicht würdig gewesen wären. Er, der unter Gustav Mahler engagiert wurde und die eigentliche Nachfolgeschaft Hans Richters antrat, war der Hüter der großen Tradition, die sich in der Persönlichkeit dieses großen Wagner-Dirigenten manifestierte und die er als ein treuer Diener des Werkes weiterführte. Aber auch der klassischen Musik, Mozart, Gluck, Bach, Händel und Haydn, war er ein vorbildlicher Führer, ebenso wie sein Eintreten für das große Werk seines Lehrers Bruckner und für das kostbare Erbe, das uns Hugo Wolf hinterlassen hat, seinem Andenken immer zu höchster Ehre gereichen und es in den Herzen aller musikliebenden Menschen lebendig erhalten wird. *(Clemens Krauß)*

*

Am stärksten wirkte er im Konzert als Dirigent Bruckners und Beethovens. Die alten Flammen der himmelhohen Begeisterung schlugen ihm aus Herz und Hirn, wenn er, etwas umständlich, den Taktstock hob, warf er das Haupt zurück, sang mit und glühte mit sechzig Jahren im reinen Jünglingsfeuer. Hier war er der echte, der Ur-Schalk, den man im Nebel wirrer Dinge verkannte. Er dirigierte nicht auf Schönheit und Schau, er machte keine Knappheits-, keine Dionysiker-Koketterien, er diente den Meistern als Meister, monumental. Ich hörte ihn zum letztenmal 1930 in Salzburg die Neunte von Bruckner dirigieren. Bei allen grandiosen Stellen sah er auf, schickte einen Blick zu mir herauf: nicht wahr, das Urgebirge!? ... Einer der reinsten Priester im mystischen Sinne war Franz Schalk, und es wirkt als Ironie des Lebens, daß der ehrlich Hingegebene zuletzt über eine Intrige stürzte. Er hatte als Direktor der Oper wieder einmal seine Demission angeboten, aber diesmal wurde die Demission angenommen. Ein Meisterzug versagte. Das Stürzen gehört zur Größe, und ist es auch nur der Sturz über eine neue Dienstordnung.

Seither war Franz Schalk König im Exil. Er erschien noch als Gast am Pult der Staatsoper, er erschien im Konzert, man sprach davon, daß er zum Generalmusik-Inspektor für Österreich ernannt werden würde, er hatte sogar eine private Partei hinter sich — aber an diesem Österreicher erfüllte sich das österreichische Schicksal. Er war der große Schalk, größer als je, aber — zum Glück für andere — ein Außenseiter geworden.

Man wartete heuer in Salzburg vergebens auf Franz Schalk. Ein internationales Publikum sah seinem »Fidelio« entgegen. Er enttäuschte zum erstenmal, denn er mußte absagen. Schon hing über ihm, der durch so viele Krankheiten zur Gesundheit gegangen war und unverwüstlich schien, die letzte, die Todeskrankheit. Er hatte sich verzehrt ...
Heute sehen ihm die Freunde der Wiener Oper mit trauervollen Blicken nach; auch diejenigen, die sein Gehen begrüßten, würden sein Wiederkommen bejubeln.

(Ernst Decsey, Bohemia)

*

Nun ist das vorbei; Freunde und Feinde vereinigen sich in achtungsvoller Bewunderung. Mit Franz Schalk geht der letzte Zeuge einer großen Zeit der Wiener Musik dahin und ein Zeuge, der viel von ihr erzählen und übermitteln konnte. Oft und oft hat man ihm widersprechen müssen. Aber auch wer es am lebhaftesten getan hat, fühlte sich dem Mann verbunden, der, ein unbestechlicher Mahner, dastand, sich nicht beirren ließ und, wenn er an das Pult trat, in überquellender Begeisterung Tausenden von Zuhörern seinen tiefinnersten Glauben mitteilen konnte.

(Paul Stefan, Hamburger Nachrichten)

*

Seit Jahren litt er an der gleichen Krankheit der Lunge, an der sein Bruder Josef schon 1900 verstarb; er war stets auf der Reise von einem Sanatorium ins andere oder auf der Flucht nach dem Süden und lebte eigentlich nur in den Toleranzpausen der Krankheit von seinem Willensvorrat zehrend. Vielleicht war deshalb seine Stabführung immer etwas Romantisches, etwas Fühlendes und Suchendes gewesen, das die Werte mehr im Umriß umgriff, das alle unter einer langen Note Wagners brodelnden Gewalten zu Wort kommen lassen wollte und den Reiz des Undeutlichen kannte, nicht die Exerzierplatzgenauigkeit norddeutscher Präzisionsdirigenten. Aber jeder Taktschlag Schalks kam aus dem Herzen, nicht aus dem Arm, seine Hand verbreitete Wärme und Licht, die Wärme voran, sie ließ die Musik atmen wie ein lebendes Geschöpf, sie vermochte nicht eiskalte tristanische Gefühlsstürme zu erzeugen. Damals kam er nach dem ersten Akt auf die Bühne, erschöpft und bleich, und während er nach Luft rang, beschwor er die beiden Kapellmeister Alwin und Reichenberger: »Kinder, gebt's mir acht auf das Orchester ...!« Es klang wie ein Vermächtnis. Sein scharfes Musikerohr hatte gehört, daß das Orchester zu laut gewesen war, daß es Frau Trundt (Isolde) und Lauritz Melchior (Tristan) deckte, und er besaß wohl nicht mehr die leibliche Macht, ein Wagner-Orchester zum Piano zu zwingen — dazu gehört eine stauende Gewalt, als ob jemand in einen strömenden Fluß ein Wehr einsetzen müßte —, er fühlte es und legte es den Zurückbleibenden ans Herz: »Gebt's mir auf das Orchester acht!«
Vor einigen Tagen wurde er begraben. Auf einem der schönsten Friedhöfe Österreichs, in Reichenau. Abgewandt, das Antlitz den ewigen Felsen zugekehrt, liegt er dort als ein Einsamer, der er im Grunde war. Was wußte die Mitwelt von ihm, der noch in Wagners Wotans-Aug' geblickt, der noch Bruckners Priesterhand ergriffen hatte? Einsam sein, das war sein letzter Wunsch, als er sich verbrannt hatte wie eine an beiden Seiten angezündete Kerze; Arbeit, Krankheit ... Einsam sein ... Er hatte sich allen Zuzug verbeten, allen Prunk, alle Redeübungen letztwillig ausgeschaltet; aber was hat ein emeritierter Direktor zu sagen? Es kamen allerhand Leute; nicht alle hätte er ans Herz gedrückt, manche vielleicht mit einem Schalkschen Paradoxon in die Flucht geschlagen. Viele aber waren da, Künstler und Künstlerinnen, denen er geholfen hatte als Künstler-Kamerad. Sie sahen ihm mit dunklen Blicken nach. Er hatte die Glanzzeit der Oper mitheraufgeführt, die Glanzzeit ... Man sah es an den wenigen Persönlichkeiten, die von damals übriggeblieben waren ... Viele dachten an ihn, viele an sich, wie es immer an einem offenen Grabe zu geschehen pflegt. Der Sonnenschein eines Herbstfrühlingstages fiel auf Gerechte und Ungerechte, Trauernde und Mitläufer.

(Ernst Decsey, Neues Wiener Tagblatt)

* BAYREUTHER HÖRSPIEL *

An einem Dienstag im diesjährigen Wintermonat August herrschte große Aufregung in ganz Deutschland: Um vier Uhr »kommt« Tristan aus Bayreuth. Zweihundert Sender

in Europa, Amerika und Nordafrika werden ihn »übernehmen« und an ihre Hörer »weitergeben«. Bange Zweifel regen sich: Wie wird diese aus dem Gesamtkunstwerk gelöste und funkgerecht plattgewalzte Musik auf die Hörer wirken? Schon eine Viertelstunde vor Beginn schaltet man aufgeregt seinen Apparat ein. Vielleicht bereitet ein kluger Sprecher die Harrenden auf das große Ereignis vor. Oder es wird wenigstens eine tiefe, feierliche Stille zu innerer Sammlung mahnen . . .

*

»Welche Bedeutung die Fremdenkolonien in Berlin haben . . .« Interessiert uns jetzt nicht. Anderer Sender: »Vom unrechten oder unehrlichen Gelde . . .« Danke; wir wissen ohnedies Bescheid. »Die Preise für Schlachtvieh sind . . .« Aber, Herrschaften, in euerer Stadt hat einmal Kant gelebt. So etwas fünf Minuten vor Beginn des Bayreuther Tristan! »Daher empfiehlt es sich, die Tomaten mit kochendem Wasser abzubrühen, sie lassen sich dann leichter abziehen . . .« Also wie die Mandeln, denkt man als sachverständiger Junggeselle, schaltet ab, stellt wieder leise ein, um den Anfang nicht zu versäumen; blättert dann nervös in der »Funk-Stunde«: Wagner siedelte sich in Bayreuth an, »um die internationalen Kunstjünger zu sammeln und sie im Genuß zur Persönlichkeitsbildung zu erziehen«. Soso. »Nur in Kunstwerken konnte er sprechen, nur in sichtbaren, fühlbaren, hörbaren Vorgängen denken«. Na, lieber Freund, dann nehmen Sie sich mal die »Gesammelten Schriften« vor. Da piepsen plötzlich Fanfaren im Lautsprecher. Einstellung auf volle Lautstärke. Es geht los, es geht los!

*

Furtwänglers Leistung kann, ohne auf Einzelheiten einzugehen (wozu an dieser Stelle der Raum fehlt), nicht gewürdigt werden. Das Orchester zeigte eine seltene Leuchtkraft. Unübertrefflich die Solobratsche und die Baßklarinette. Weniger gut das Englische Horn, dessen Soli im dritten Akt höchste Ausdrucksfähigkeit verlangen, um nicht ermüdend zu wirken. Daß solche Einzelheiten überhaupt erwähnt werden können, zeigt am besten, wie hervorragend die Übertragung in technischer Hinsicht war. Innerhalb der Grenzen des Möglichen natürlich. Man hatte Gott sei Dank die Singstimmen nicht so bevorzugt, wie dies der Berliner Sender stets tut. Was bei Verdi möglich ist, wirkt bei Wagner als ein schwerer Fehler.

*

Die Sänger und Sängerinnen? Sehr gut. Doch, ja. Am besten Kurwenal. Isolde muß sich bei den hohen Tönen offenbar sehr anstrengen; sie kommen dann immer ein wenig spät und stets fortissimo. Tristan bevorzugte im zweiten Akt wiederholt Intervalle, die nicht in der Partitur stehen, war aber im dritten Akt ausgezeichnet. Wieder ist die Übertragung zu rühmen: Keine Stimme übersteuert; auch kein unhörbarer Ton. Es geht also, wenn man sich Mühe gibt.

*

In den beiden langen Pausen wurde je ein Vortrag gesendet. Der erste erwies sich als eine schwächliche Reklame für Bayreuth, der zweite als eine höchst gefährliche Groteske. Wie kann jemand nach dem zweiten Akt des Tristan, diesem Klangwunder ohnegleichen, und noch dazu in Bayreuth rundheraus erklären, es bleibe jedem unbenommen, den Musiker Bruckner höher als den Musiker Wagner zu stellen! Dann kam etwas vielleicht noch Schöneres. Der Vortragende meinte nämlich, es habe bisher nur drei große Dramatiker gegeben: Äschylus, Shakespeare und . . . Richard Wagner. So verkündet in Deutsch, Französisch und Englisch. Die Franzosen werden sich sehr gefreut haben. Und wir? Der größte, der einzige große Dramatiker Deutschlands ist Wagner? (Das beste Zeugnis für diese »Feststellung« war der dem Vortrag unmittelbar folgende lyrische Epilog zu einer im wesentlichen abgeschlossenen Handlung, der den dritten Akt des Tristan bildet . . .)

*

Fast alle ausländischen Sender hatten auf die Vorträge verzichtet und statt dessen Salon- oder Schlagermusik (!!) durchgegeben. Hätte eine derartige Entweihung einer Bayreuther Aufführung nicht durch die Bedingung vermieden werden können, daß in den Pausen keine Musik gesendet werden dürfe? Nein. Vom deutschen Rundfunk, der ein so sinniges Vorprogramm bot, war das nicht zu erwarten. Und für Bayreuth handelte es sich ja bei der Übertragung lediglich um ein Geschäft. (Auf der Basis des Wertes von 1000 Eintrittskarten à 30 RM.) Das Ausland bekam übrigens die Sendung geschenkt; es hat gar nichts gezahlt. . .

*

Wie sehr sich Bayreuth durch die Degradierung des Tristan zum »Hörspiel« geschadet hat, wird erst 1933 festzustellen sein. Und wenn dann noch die große Attraktion Toscanini fehlt . . . Aber man soll nicht prophe-

zeien. Hoffen wir, daß das Bayreuther Unternehmen nach der Freigabe des Parsifal und nach der Entzauberung durch den Rundfunk noch über so viel »innere Reserven« verfügt, um existenzfähig zu bleiben.

Richard H. Stein

* DER BECHSTEIN-NERNST-SIEMENS-FLÜGEL *

Die Firma C. Bechstein stellte während der Funk- und Phono-Schau ihren neuen radioakustischen Flügel vor, der von Geheimrat Nernst konstruiert, von den Siemens-Werken mit der erforderlichen mechanischen Apparatur ausgerüstet und von der alten Klavierbauerfirma Bechstein klaviertechnisch gebaut worden ist. Dieser Flügel ist in seiner Art ein technisches Wunder: er vereinigt Klavier, Radio und Sprechmaschine. In seiner Form erinnert er an die bekannten kleinen Stutz-Flügel, in seiner Konstruktion weicht er von der bisherigen Art des Klavierbaues vollkommen ab.

Der Resonanzboden fehlt völlig. Für jeden Ton wird nur eine Saite verwendet, die außerdem erheblich dünner ist als sonst bei dem Klavierbau üblich. Der Anschlag erfolgt mit sehr leichten Hämmerchen, sogenannten Mikrohämmern. Je fünf Saiten laufen unter einem elektromagnetischen Mikrophon zusammen, welches die Saitenschwingungen in elektrische umwandelt und dem Verstärker zuleitet. Die Verstärkung kann den jeweiligen Raumverhältnissen angepaßt werden. Der fehlende Resonanzboden wird durch einen Lautsprecher ersetzt.

Durch Pedaldruck kann man den Ton an- und abschwellen lassen, durch besondere Schaltung kann die Abklingzeit jeder einzelnen Saite beliebig eingestellt werden. Durch physikalische Präzisionsarbeit ist es möglich, die Klangfarben, die in erster Linie durch das Verhältnis von Obertönen zum Grundton bedingt sind, weitgehend zu verändern. Ein Hebelzug gestattet, die Dämpfung fortzunehmen, so daß man langanhaltende Saitenschwingungen erhält, die einen harmoniumartigen Ton erzeugen, ebenso wie es möglich ist, spinettähnliche Wirkungen hervorzubringen.

Durch entsprechende Umschaltung kann ein Dreiröhren-Apparat für Radioempfang oder ein elektrisches Laufwerk für Schallplatte in Betrieb gesetzt werden.

Infolge der großen Materialersparnis — der Resonanzboden fehlt, die vielen Saiten fehlen, es kann infolgedessen ein leichterer Eisenrahmen eingebaut werden, die Saiten können, ohne an Tonschönheit zu verlieren, kürzer verwendet werden usw. — kostet dieser Flügel mit Lautsprecher, Rundfunk- und Grammophonanlage betriebsfertig 2800 Mark. Er ist also bedeutend billiger als die Flügel, die die Firma C. Bechstein bisher hergestellt hat.

Wie weit dieser neue Bechstein-Siemens-Nernst-Flügel für den Künstler in Frage kommt, bleibt abzuwarten. Geheimrat Nernst sagte im Anfang seiner Begrüßungsansprache: »Ich bin vollkommen unmusikalisch«. Er hat den Flügel konstruiert, ein technisches Wunder, bestimmt! Aber ein musikalisches? Gewiß bildet es einen starken Anreiz, ein Instrument zu besitzen, welches in sich Klavier, Radio und Schallplatte vereinigt, auf dem es beispielsweise möglich ist, eine Caruso-Platte zu hören und gleichzeitig den Sänger auf dem Klavier zu begleiten, da die elektrischen Schwingungen die gleichen sind. Es ist allgemein bekannt, daß seelische Erlebnisse durch den Klang um so wahrer und überzeugender ausgedrückt werden können, je enger der Spieler mit dem Instrument verwachsen ist. Das alte Klavier ermöglichte es dem Spieler, seine Empfindungen durch die Nuancierungen seines Anschlages zu offenbaren, was bei dem neuen Flügel nur sehr beschränkt möglich ist, da die Differenzierung der Töne sich nur durch Pedaldruck, ähnlich den Knieschwellern des Harmoniums, erreichen läßt. Während man bisher die Art und Feinheit des Anschlags beim Künstler rühmte, da die Gestaltung, Formung, Beseelung und Differenzierung der Töne von seinem Anschlag abhing, müßte heute die Künstlerwelt umlernen, und allen neuen aufstrebenden Pianisten erwüchse die Aufgabe, ihr Gefühl anstatt in die Hand, in den Fuß zu legen.

J. B. Collins

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Grammophon

Entschieden ist eine wertvolle Bereicherung des Orchesterrepertoires durch *Mussorgskijs* »Bilder einer Ausstellung« für die Schallplatte gewonnen worden, nur hätte man sich fragen sollen, ob die Maurice Ravelsche Instrumentation der Aufnahme dienlicher war als die von Leo Funtek. Die Ravelsche nämlich, die wir hören, panzert die Mussorgskijsche Musik allzu kraftvoll in Blech, und da seitens des Dirigenten Alois Melichar wenig geschah, die Schärfe des Klangs zu dämpfen, so wirkt die Wiedergabe an manchen Stellen zu kraß. Die groteske Melodik, namentlich der ersten Bilder »Gnomentanz«, »Das alte Schloß«, »Die spielenden Kinder« erfreuen sich einer rhythmisch präzisen Darstellung; die nächsten drei Bilder »Ballett der Küchlein«, »Samuel Goldenburg und Schmuyle«, »Streitende Marktweiber« entbehren des zwingenden Humors; die düsteren Bilder 8 und 9 wirken etwas blaß; monumental dagegen als prächtiges Schlußbild »Das große Tor von Kieff«. Ausführendes Organ ist die Berliner Staatskapelle (27246/49). — *Michael Glinkas* »Kamarinskaja« wirkt, trotz seiner noch heute bemerkenswerten Frische, gegen den jüngeren russischen Bruder in Apoll wie Lavendeltee; einst aber war auch diese Fantasie über russische Volkslieder, die in ihrer schlichten Grazie an Papa Haydn gemahnt, zukunftweisend (27249). — Rossinis Ouvertüre zur »Diebischen Elster«, deren Keckheit und beschwingter Laune *Wilhelm Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern eine Wiedergabe bereitet, die voll delikatester Nuancen steckt, wirkt wie ein linder Zephir nach den Stürmen des Mussorgskijschen Boreas (95427). — *Alexander Brailowsky* widmet wiederum Liszt seine bestechenden pianistischen Künste: diesmal kommt neben Schuberts »Morgenständchen« in Liszts Bearbeitung der »Gnomenreigen« zu Gehör (90175). — *Heinrich Schlusnus*, eigentlich kein Liedersänger, schenkt zwei Brahmsschen Gesängen, dem »Ständchen« und dem »Minnelied«, seine quellende Stimme (90177), während *Franz Völker*, diesmal der Operette abgeneigt, sich Lortzing tributpflichtig macht, indem er aus dem »Zar« das flandrische Mädchen, aus der Undine »Vater, Mutter, Schwester, Brüder« für seinen reinen und stilvollen Vortrag wählt (24193).

Parlophon

Eine merkwürdige Bearbeitung erfährt Beethovens »Chor der Derwische« aus den Ruinen von Athen: er ist für die Violine gesetzt und *Tossy Spiwakowsky* geigt ihn ebenso virtuos wie Brahmsens Walzer op. 39 (B 12154). — Originelle Bearbeitungen liegen auch den Platten P 9563 I/II, Edward Elgars populärem »Liebesgruß« und Louis Gannes »Extase« zugrunde: über einem dem Orchester zugesetzten Chor schwebt *Emmy Bettendorfs* ausdrucksvoller Sopran. — *Gitta Alpar* ist von der hohen Koloratur mehrere Sprossen herabgestiegen; man hört einen Stranskyschen Tonfilm-Boston und einen Peter Ping Pongschen Tango. Der Wandel scheint ihrer Stimme keinen Schaden getan zu haben, nur den Vortrag dieser allzu seichten Ware beherrscht sie noch unvollkommen (B 48032). *Herbert Ernst Groh* kennt sich in diesem »Milljöh« besser aus; es sind auch zwei köstliche Stücke von Johann Strauß, denen er seinen zündenden Tenor leiht (B 48033). — »Wiener Weisen« von Robert Pollack wählt das Edith Lorand-Orchester für die Platte B 48035; man weiß, wie trefflich das gemacht wird.

Odeon

Das Wiener Bohème-Orchester steht dem Vortrag der Lorand nicht nach. Wer Geschmack an Kompositionen wie Ohlsens »Lotosblumen« und Translateurs »Was Blumen träumen« findet, kommt sicher auf seine Rechnung (O 11491). — *Lotte Lehmann* liegt Schuberts Erlkönig nicht, um so hinreißender singt sie Schumanns »Ich grolle nicht« (O 4825). — Eine Meisterleistung ist der Orchestervortrag der ersten beiden Teile des Tanzes der »Salome«, der *Hans Knappertsbusch* und der Berliner Staatskapelle zu danken ist (O 6788).

Gloria

ist eine neue Abteilung des Lindström-Konzerns. Bleibt die Produktion auf der Höhe dieses Anfangs, der den Viktoria-Chor und Kilians Arie aus dem Freischütz unter Leitung von W. Sieber beschert (G. O 10111), auf der Höhe auch in der Wahl der Vortragsstücke, so wird man das Unternehmen mit Sympathie verfolgen.

Columbia

In der Reihe der Aufnahmen vollständiger Opern ist man jetzt bei *Donizettis* »*Liebestrank*« angelangt. Uns wurden nur die Doppelplatten GQX 10093 und 10098 zur Beurteilung übergeben. Diese Bruchstücke lassen eine kritische Bewertung nicht zu.

Felix Roeper

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Jean Canteloube hat eine neue Oper »*Vercingétorix*« beendet, zu der Clémentel das Textbuch geliefert hat. Das Werk wurde von der Pariser Oper zur Uraufführung angenommen.

Franc Casavolas Oper »*Der Bucklige des Kalifen*«, wird in Stuttgart die deutsche Uraufführung erleben.

Zoltan Kodaly beendete das Opernsingspiel »*Die Abenteuer des Hary Janos*«. Es ist sein erstes Bühnenwerk. Der Stoff stützt sich auf eine ungarische Volkssage. Uraufführung im Kölner Opernhaus.

Jaroslaw Kricka hat die Oper »*Spuk im Schloß*« beendet. Der Stoff stammt von Oscar Wilde.

Arthur Lembas neue Oper »*Die Liebe und der Tod*« wird im Oktober anläßlich des 25 jährigen Jubiläums des Estonia-Theaters in Reval ihre Uraufführung erleben.

Casimir von Paszthorys neue komische Oper »Die drei gerechten Kammacher« wurde von der Städtischen Oper in Graz zur Uraufführung erworben.

Paul A. Pisk schreibt die Musik zu einem neuen Drama von Alfons Paquet: »*Die Schattenseite*«. Die Uraufführung hat sich das Stadttheater in Breslau gesichert.

Karol Rathaus verfaßte die Musik zu einem heiteren Libretto »*Das Glück der Filibustier*«, von Kurt Heuser.

E. N. v. Reznicek hat seinen neuen Operneinakter »*Der Gondoliere des Dogen*« fertiggestellt. Das Textbuch stammt von Paul Knudsen, demselben Autor, der den Text zu »Spiel oder Ernst« schrieb. Diesmal ist es ein tragischer Stoff.

Heinz Tiessen betitelt seine neue Oper »*Film am Sonnenhügel*«. Textbuch von Palffy-Wanick und Hesse.

Wagner-Regeny hat eine abendfüllende deutsche Volksoper »*Die Fabel vom seligen Schlächtermeister*« zu einem Text von H. v. Savignys beendet.

OPERNSPIELPLAN

BREMEN: Das *Stadttheater* plant folgende Neuheiten: Busonis »Doktor Faust«, Puccinis »Der Mantel«, Verdis »Don Carlos«, Rossini-Roehrs »Angelina«, Rezniceks »Ritter Blaubart«, Strauß' »Ägyptische Helena«.

BRÜSSEL: *Alban Bergs* »*Wozzeck*« wird im Théâtre de la monnaie zum ersten Male in

französischer Sprache aufgeführt. Die Übersetzung stammt von Paul Spaak.

BUENOS AIRES: Im Teatro Colon ging »*Tristan und Isolde*« mit Lauritz Melchior und Frida Leider erstmalig mit sensationellem Erfolg in Szene.

CHICAGO: Die *Budapester Oper* wird ein Gastspiel aus Anlaß der hier stattfindenden Weltausstellung absolvieren.

DRESDEN: Die Staatsoper wird als erste Neuinszenierung *Glucks* »Orpheus« darbieten. An neuen Werken sind vorgesehen »Die schalkhafte Witwe« von *Wolf-Ferrari* und »Jenufa« von *Janacek;* außerdem ist die Uraufführung einer deutschen Oper geplant. Für den *Mozart-Zyklus* wird »Figaros Hochzeit« und »Idomeneus« aufgenommen. Der *Wagner-Zyklus* wird durch Neueinstudierung von »Rienzi« und teilweiser szenischer Neugestaltung von »Parsifal« ergänzt.

ERFURT: *Fioravantis* »*Dorfsängerinnen*«, neu bearbeitet von Haelßig, wird hier erstmalig zur Darstellung kommen.

KÖLN: Auf dem Programm stehen u. a. die neue Oper von *Wolf-Ferrari* »Die schalkhafte Witwe«, »Li-Tai-Pe« von Franckenstein und »Perichole« von Offenbach.

KÖNIGSBERG: Folgende Bühnenwerke sind vorgesehen: *Hindemith:* »Neues vom Tage«, *Strawinskij:* »Pulcinella«, *Milhaud:* »Der arme Matrose«, *Wagner-Regeny:* »Jakob und Esau«, *Joh. Seb. Bach:* »Phöbus und Pan« (szenische Aufführung), *Haydn:* »Der Apotheker« (zum 200. Geburtstage des Meisters), Goethes »Claudine von Villa Bella« mit der Musik des alten Königsberger Komponisten *Joh. Friedr. Reichardt* (1752—1814), *Weinberger:* »Schwanda, der Dudelsackpfeifer«, *Pfitzner:* »Das Herz«.

LEIPZIG: Neben *Kurt Weills* neuer Oper »*Die Bürgschaft*« sind vorgesehen: »*Wozzeck*« von *Alban Berg*, »Der Corregidor« von *Hugo Wolf*, »Die weiße Dame« von *Boieldieu* und »Don Carlos« von *Verdi*.

PALERMO: Zur Erinnerung an den Aufenthalt Richard Wagners auf Sizilien vom November 1881 bis zum April 1882, dem man die Vollendung seines »Parsifal« ver-

dankt, werden Richard-Wagner-Feiern geplant, in deren Mittelpunkt Festaufführungen des »*Parsifal*« stehen.

REVAL: Im Estonia-Theater gelangte unlängst die volkstümliche Oper von *Arthur Lemba* »*Die Grabjungfrau*« zur erfolgreichen Uraufführung.

WEIMAR: Das Nationaltheater erwarb u. a. *Rossinis* »*Italienerin in Algier*« in Hugo Röhrs Bearbeitung.

*

Die Erstaufführung von *Mozarts* »*Figaro*« in der neuen Übersetzung von *Siegfried Anheißer* (siehe den Aufsatz in vorliegendem Heft) findet über die Sender des Westdeutschen Rundfunks und den Deutschlandsender am 29. Oktober statt. Die zweite Aufführung ist als Reichssendung über sämtliche deutsche Sender, mit Ausnahme des Deutschlandsenders, am 4. Dezember in Aussicht genommen.

Mozarts »*Idomeneo*« in der Neubearbeitung von Strauß und Wallerstein wird an folgenden Bühnen zur Aufführung gelangen: Weimar, Erfurt, Mannheim, Kassel, Göttingen, Brüssel, Prag.

Politisierte Opern. Nachdem die Schaffung größerer sowjetrussischer Opern- und Operettenwerke bisher noch nicht gelungen ist, begnügt man sich mit einer sowjetrussischen Interpretation klassischer Musikwerke. So rief in einer Moskauer Opernaufführung Offenbachs »Schöne Helena« große Begeisterung hervor. Während der musikalische Part im Original zur Aufführung gelangte, war der Text dahin abgewandelt worden, daß die »Schöne Helena« zu einem Propagandawerk der Abrüstung aller Länder geworden ist. Ein ähnliches Schicksal hat auch Offenbachs andere Oper »Orpheus in der Unterwelt« erfahren. Puccinis »Tosca« wurde in ein kommunistisches Drama umgewandelt. Die »Hugenotten« verherrlichen die Dekabristen-Revolution gegen Nikolaus II. und die Oper »Lakmé« hat man zu einem Stück gegen die britische Kolonisierung Indiens umgearbeitet.

Italienische Opern als Tonfilme. Eine Gruppe von italienischen Finanzleuten hat unter Führung von Ansaldo der Regierung ein Projekt unterbreitet, das darauf abzielt, die beliebtesten Werke des italienischen Opernrepertoires zu Tonfilmen zu verarbeiten. Zur Mitwirkung an dieser großgedachten Opernverfilmung sollen das Orchester der Mailänder Scala und erstklassige Solisten herangezogen werden. Wie verlautet, will man mit der Verfilmung der bekanntesten Werke von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi beginnen, um dann die neueren Werke von Boito, Ponchielli, Puccini, Mascagni und anderer modernen Komponisten folgen zu lassen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Hans Chemin Petit schrieb eine neue Motette für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella, die der Magdeburger Domchor uraufführen wird.

»*Schmiedehämmer*«, *Claus Claubergs* Gesang für Tenor und Orchester, nach Worten von Frank Thieß, gelangte in *Baden-Baden* durch Heinz Arensen unter der Orchesterdirektion Ernst Mehlichs zur erfolgreichen Uraufführung.

Die Uraufführung des neuen Volksoratoriums »Die heilige Elisabeth von *Joseph Haas* wird am 11. November in Kassel stattfinden. Weitere Aufführungen sind für München, Berlin, Mannheim und Frankfurt a. M. angemeldet.

Im September fand im Bayerischen Rundfunk die Uraufführung eines neuen »*Konzertes im alten Stil für Violine allein*«, Werk 37 von *Robert Hernried*, durch die Violinvirtuosin *Herma Studeny* statt.

Paul Höffer arbeitet an einer »Musikmappe für Laien«.

Ernst Koster vollendete eine Kantate »Die Diplomaten«, Text von Maxim Gorki, für Bariton und kleines Orchester. Außerdem beendet er in Kürze eine »Proletarische Kantate« für Soli, Chor und Orchester nach Texten aus dem »Leuna-Buch« von Walter Bauer.

Hermann Moos, Heidelberg, hat die Komposition eines »*Soldaten-Requiem*« für Bariton-Solo, Männerchor und 12 Instrumente nach einem Text von Paul Ginthum beendet.

Unter den Novitäten, die Bruno Walter in der kommenden Saison zu bringen gedenkt, steht die Suite »*Der verlorene Sohn*« von *Prokofieff* als deutsche Uraufführung, ferner die Suite aus »*Der Triumph der Empfindsamkeit*« von *Ernst Krenek* als Erstaufführung.

Der Mitteldeutsche Rundfunk brachte in seiner Wilhelm-Raabe-Stunde drei Gesänge für Alt und Streichquartett von *Walter Rau* zur Ursendung. — In Bautzen setzte sich Domorganist Horst Schneider für die geistlichen Zwiegesänge für Sopran, Bariton und Orgel des gleichen Komponisten ein.

Maurice Ravel hat für Paul Wittgenstein ein Klavierkonzert für die linke Hand allein mit Begleitung des Orchesters geschrieben.

Die Uraufführung des neuesten Opus von *Arnold Schönberg*, »*6 Stücke für Männerchor*« *op. 35*, findet am 24. Oktober 1931 in Frankfurt (Main) statt.

Otto Siegl vollendete eine weltliche Kantate für gemischten Chor, Soli und Orchester auf nachgelassene Gedichte des Steiermärkers Ernst Goll. Das Werk trägt den Titel: »Eines Menschen Lied«. Sein »Festlicher Hymnus« gelangt auf dem Frankfurter Sängerfest 1932 zur Aufführung.

Max Trapps »*Divertimento für Kammerorchester*« wird die Uraufführung am 6. Oktober in Chemnitz erleben.

Ludwig Weber beendete ein Mysterienspiel »Totentanz«, das Rud. Schulz-Dornburg in Essen uraufführen wird.

KONZERTE

AACHEN: Im Rahmen der »Flämischen Kunsttage« wurden unter *Peter Raabes* Leitung mehrere Kompositionen flämischer Tonsetzer, darunter Verheyden, de Jong, Alpaerts, von Hoof, Mortelmans, Ryelandt, Veremans und van Nuffel dargeboten. Auch ältere Messen und Motetten kamen zu Gehör.

BADEN-BADEN: Das zweite Badische *Bruckner*-Fest (2.—5. Oktober) verheißt a cappella-Chöre, das Streichquintett, Orgelwerke, e-moll-Messe sowie die Nullte, Vierte und Siebente Sinfonie.

BERLIN: Infolge der wachsenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten wird die für die Zeit vom 5.—10. Oktober d. J. geplante 9. Reichsschulmusikwoche verschoben.

Zur Förderung zeitgenössischer Tonsetzer beabsichtigt das Berliner Sinfonie-Orchester mit seinem Dirigenten *Ernst Kunwald* trotz der Schwere der Zeit im kommenden Winter die Durchführung eines schon länger erwogenen Plans: In einigen Sonderkonzerten soll es, besonders unter Berücksichtigung des Nachwuchses, zeitgenössischen Komponisten ermöglicht werden, vorwiegend unaufgeführte Werke dem großen Publikum durch den genannten Tonkörper zu Gehör zu bringen.

Der Philharmonische Chor wird unter Leitung *Otto Klemperers* ein neues Oratorium von *Hindemith*, Messen von *Palestrina* und die ungekürzte Matthäus-Passion von *Bach* zur Aufführung bringen.

Franz Schreker beabsichtigt mit dem Berliner Philharmonischen Chor *Sirolas* a cappella-Oratorium »Cyrill und Methodius«, sowie ein neues Chorwerk von *Wladimir Vogel* zur Aufführung zu bringen.

BRESLAU: Das Collegium musicum der Technischen Hochschule brachte in Verbindung mit einem Streichorchester erwerbsloser Musiker *Bachs* drittes Brandenburgisches Konzert unter Leitung von Hermann Matzke in einer neuen Bearbeitung des Dirigenten, die dem Werk die konzertante Gegenüberstellung von Soli und Tutti wiedergibt, zum Vortrag.

HAMBURG: Am 28. September, dem 250. Geburtstage Johann Matthesons, veranstaltete die Nordische Rundfunk A.-G. ein von unserem Mitarbeiter *Richard Petzoldt* zusammengestelltes »*Mattheson - Gedenken*«. Nach Einleitungsworten kamen unbekannte Kammermusik- und Gesangswerke zu Gehör, u. a. zwei bisher Händel zugeschriebene Arien, die der Berliner Musikwissenschaftler erst vor kurzem für Mattheson in Anspruch nehmen konnte. Den Beschluß bildete eine von Petzoldt aus Matthesons Oper »Boris Goudenow« zusammengestellte und bearbeitete Orchestersuite. — Die J. N. G. M., Ortsgruppe Hamburg, sieht sechs Konzerte vor, darunter einen Ernst Toch-Abend, einen Abend »Frauen als Komponisten«, einen weiteren »Hamburger Komponisten« und mehrere Kammermusik-Veranstaltungen.

KÖNIGSBERG: Der Konzertwinter verheißt zehn Konzerte unter Leitung von Bruno Vondenhoff. Je ein Gastkonzert übernehmen Abendroth, Klemperer und Wendel. Die Programme weisen erlesene Werke auf. Namhafte Solisten sind gewonnen.

LANDAU: Der Organist *Hans Knörlein* wird in der Marienkirche als Abendmusiken u. a. Werke von Eckardt, Siegl, Hoyer, Dombrowski, Wilh. Müller, Jos. Haas zur Aufführung bringen. Die Notiz auf Seite 949 in Heft 12 des vorigen Jahrgangs verlangt eine Berichtigung: der auch in Paris erfolgreiche Künstler stammt nicht aus London; sein Wirkungskreis ist Landau.

LEIPZIG: *Walter Niemann* spielte im Rahmen seiner »Walter-Niemann-Stunden« aus eignen Klavierwerken mit großem Erfolg seine »Antiken Idyllen« op. 99 und Sonatina »Stimmen des Herbstes« op. 103.

LISSABON: Jüngst wurde hier *Bachs* Matthäuspassion erstmalig in portugiesischer

Sprache mit ausgesprochenem Erfolg aufgeführt.

MAGDEBURG: Der *Madrigalchor* (Leitung: Martin Jansen) hat *Bachs* Matthäus-Passion in Originalbesetzung, also mit einer Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, wie sie vermutlich dem Thomaskantor zur Verfügung stand, aufgeführt. Es wirkten 30 Sänger (die Sologesänge werden, Bachs Praxis entsprechend, von Stimmen aus dem Chor ausgeführt) und 30 Musiker, ferner noch einige Knaben als Choralisten mit.

MANNHEIM: »*Neue Chormusik 1931.*« Nach einem Einführungs-Vortrag wird am 2. Oktober »Konzertante Chormusik« aufgeführt (Chöre von Driesch, Wellesz, Haas). Am 3. Oktober ein Kindersingen (Lieder von Haas und Hindemith); Chorübungen für Laien (Herrmann); »Kollektive Chormusik« (mit Werken von Orff, Strawinskij, Herrmann, Lendvai und Dessau). Der 4. Oktober ist der »Kultischen Chormusik« gewidmet (Gesänge von Haas, Grabner, P. Groß und A. Mendelssohn). Auf den Odenwald-Burgen sollen in einem Kurz-Konzert Motetten und Madrigale von Kaminsky, Knab, Karl Marx und Hugo Herrmann gesungen werden.

MARBURG: Der *Konzertvereins-Chor* hat unter Leitung *Herm. Stephanis* im letzen Jahr zur Aufführung gebracht: *Schein*, Seligpreisungen; *Bach*, Matthäus-Passion; *Händel*, Jephta; *Mozart*, Requiem; *Liszt*, Heilige Elisabeth, und zwar jedes dieser Werke in doppelter Aufführung, dazu noch in Kassel *Bruckners* Te Deum.

MÜNCHEN: *Jacob Trapp* veranstaltet einen Zyklus von *12 Volkskonzerten* bei *niedrigsten* Preisen. Die Programme verzeichnen wertvollste Kammermusikliteratur *älterer wie neuerer und moderner Meister*. Ein Abend bringt ausschließlich *Neue Musik* mit Werken von *Ernest Bloch* (Concerto grosso), *Fritz Valentin* (Galsworthy-Zyklus), *Karl Hermann Pillney* (Klavierkonzert), *Karl Prestele* (Sancho Pansa-Suite).

OSTENDE: Hier gabs eine »Festliche Woche klassischer und moderner Musik«, u. a. dirigierte Abendroth die Eroika, Strauß' Till und einige Vorspiele Wagners. Das Orchester hatte das Lütticher Konservatorium gestellt.

REMSCHEID: Das Städtische Orchester (Felix Oberborbeck) wird, zum Teil vom Singverein unterstützt, eine Reihe von Konzerten veranstalten, die neben den Klassikern auch moderne Werke berücksichtigen, u. a. sind Schumanns Faustszenen und Haydns Schöpfung geplant.

SAARBRÜCKEN: *Felix Lederer* stellt für seine Konzerte, die jetzt ihr zehnjähriges Jubiläum begehen, als Novitäten *Weismann:* Orchester-Konzert; *Pillney:* Divertimento; *Strawinskij:* Scherzo fantastique; *Milhaud:* Violinkonzert; *Toch:* Kleine Theatersuite; *Miaskowsky:* V. Sinfonie; *Max Trapp:* Klavierkonzert; und als *Erstaufführungen Strauß:* Heldenleben; *Bruckner:* VI. Sinfonie; *Bach:* Konzert für vier Klaviere; *Mozart:* Krönungsmesse in Aussicht.

*

Die »*zwei Etüden für Orchester*« von *Wladimir Vogel*, die bei dem Internationalen Musikfest in Oxford-London einen ungewöhnlichen Erfolg hatten, gelangen in der kommenden Konzertsaison in folgenden Städten zur Aufführung: Berlin (Furtwängler) — Oldenburg (Schüler) — Bremen (Wendel) — Frankfurt (Museumsgesellschaft) — Wien, Prag (Szell) — Brüssel (Scherchen) — Paris (Monteux) — Rom (Casella) — Amerikanische Tournee durch Reiner (sechs Aufführungen).

Edwin Fischer spielt am 2. Dezember in der Singakademie, Berlin, u. a. das Klavierkonzert op. 9 von *Karl Marx*.

Der *Dresdener Kreuzchor* ist für den Herbst wieder zu einer *Konzertreise durch Holland* aufgefordert worden. Er wird unter Leitung von Rudolf Mauersberger in 15 holländischen Städten singen. Der *Wiener Lehrer a cappella-Chor* trat seine *elfte Auslands-Konzertreise* nach Deutschland, Holland und dem Saargebiet an. Das *Leipziger Kammerduett* (Käte Grundmann — Käthe Welzel) konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg in den Sendern Kopenhagen, Helsingfors, Königsberg, Hannover (sämtlich Norag-Sender und Deutsche Welle).

TAGESCHRONIK

Ein Wagner-Fund. In Zürich fand Max Fehr das handschriftliche Notenmaterial von Wagners Schluß der Ouvertüre zur »*Iphigenie in Aulis*« von Gluck. Es stellt sich heraus, daß diese erste Fassung des Schlusses sowohl in der Komposition als in der Instrumentierung von der von Wagner selbst ein Vierteljahr nach der Uraufführung 1854 besorgten Ausgabe, welche in die Konzertpraxis übergegangen ist, abweicht.

Ein Liszt-Fund. Jenö Hubay hat eine verschollene Komposition von Liszt, eine *unga-*

rische Rhapsodie für Geige und Klavier aufgefunden. Das Werk ist 1864 entstanden. Es stellt eine Paraphrase über das Volkslied »Die drei Zigeuner« dar und verwendet durchwegs ungarische Volksmelodien. Hubay hat das Werk für den Konzertgebrauch instrumentiert und auch eine *Ausgabe in der Originalfassung* für Geige und Klavier herausgegeben.

Preisausschreiben für Chorwerke. Der Österreichische Arbeiter-Sängerbund veranstaltet aus Anlaß seines im Jahre 1934 bevorstehenden ersten Internationalen Bundes-Sängerfestes einen Wettbewerb österreichischer Komponisten für neue Chorwerke. In Frage kommen Festspiele für Chöre und Orchester, die dem Gefühlskreise des Proletariats entsprechen und eine Aufführungsdauer von höchstens zwei Stunden beanspruchen, ferner Chorwerke mittleren Schwierigkeitsgrades für Männer- oder gemischten Chor (besonders erwünscht ist auch ein Frauenchor) mit einer Aufführungsdauer von höchstens einer halben Stunde, endlich leicht aufführbare Massenchöre ohne Orchesterbegleitung. Auch einstimmige Lieder sind zu dem Wettbewerb zugelassen. Die Einsendungsfrist läuft am 1. März 1932 ab.

Noch ein Musik-Preisausschreiben. Die Kongreßbibliothek in *Washington* erläßt ein internationales Preisausschreiben für Komponisten, dessen Gültigkeit am 30. September 1932 erlischt. Verlangt wird ein neues Kammermusikwerk zu sechs Instrumenten mit Ausschluß des Klaviers. Der Preis beträgt 1000 Dollar. Manuskripte ohne Nennung des Autors, dessen Adresse in versiegeltem Umschlage einzureichen ist, sind an den Vorstand der Musikabteilung der Library of Congreß in Washington zu richten.

Sebastian Bach mit sowjetrussischen Texten. Bachs »*Magnificat*« ist mit einem neuen Text des russischen Dichters S. Gorodetzki versehen worden. In der russischen Presse wird Bach neuerdings als *Grundstock der künftigen proletarischen Musik* bezeichnet. Es sei notwendig, sein »Gottestum« in proletarisches Klassenbewußtsein umzuwandeln. So sei Bachs »Magnificat« in der neuen russischen Textbearbeitung zur Hymne des schöpferischen Kollektivs und des Fünfjahresplanes geworden!

Neuerwerbungen des Musikhistorischen Museums Neupert, Nürnberg. Das Musikhistorische Museum Neupert hat einen sogenannten Streichflügel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts erworben. Es handelt sich um ein Klavierinstrument, dessen Saiten durch Streichen erregt werden. Schon im 16. Jahrhundert hat der Gedanke, den sangbaren Ton der Streichinstrumente auf Klavierinstrumente zu übertragen, zu vielen Versuchen geführt. Von Erfolg gekrönt war die Arbeit des Nürnberger Meisters Hans Haiden. Er baute im Jahre 1570 das erste brauchbare Streichklavier, das von den Zeitgenossen sogenannte »Nürnbergisch Gegenwerk«. Haiden starb jedoch früh und seine Erfindung wurde nicht vervollkommnet.

Eine Musiknoten-Setzmaschine erfunden. Der Buchdrucker *Theodor Faß* in Bochum hat sich seit vielen Jahren mit dem Gedanken beschäftigt, eine Setzmaschine für Musiknoten zu konstruieren. Langwierige Versuche von Faß haben jetzt zum Erfolg geführt. In der Bochumer Berufsschule wurde eine Modellmaschine verfertigt, die den Beweis dafür erbringt, daß Faß dieses Problem einwandfrei gelöst hat. Die Versuche befriedigen vollauf. In Kürze soll mit der fabrikmäßigen Herstellung dieser neuartigen Setzmaschine begonnen werden.

Die auf Seite 874 (in Heft 11 des vorigen Jahrgangs) veröffentlichte Notiz über die von der Züricher Zentralbibliothek angekauften *24 unbekannten Briefe Richard Wagners* verlangt eine Ergänzung dahin, daß diese höchst wertvolle und bedeutsame Sammlung seitens genannter Bibliothek bei der letzten Versteigerung des Berliner Antiquariats *Leo Liepmannssohn* im Mai 1931 erworben worden ist.

Adolf Busch wurde für eine amerikanische Tournee verpflichtet, die für November bis Januar geplant ist. Unter anderem wird Busch fünfmal unter Toscanini konzertieren.

An Stelle des verstorbenen Stadtorganisten Friedrich Martin wurde Oberregierungs- und Oberbaurat a. D. *Dittmar* (Weimar) zum Kurator des Max-Reger-Archivs in Weimar ernannt.

Fritz Heitmann wurde eingeladen, in *Leningrad* eine Reihe von Orgelkonzerten zu veranstalten.

Heinrich Laber wurde als Gastdirigent eingeladen nach *München* (Brucknerzyklus der Theatergemeinde, zwei Sinfonien des Meisters), für mehrere Konzerte in *Leningrad, Moskau* und *Charkow;* Operngastspiel am Stadttheater *Rostock;* drei Konzerte in *Chemnitz;* zum vierten Male nach *Spanien.*

Henry Marteau ist von der türkischen Regierung zum Staatlichen Prüfungskommissar ernannt worden.

Franziska Martienssens und *Paul Lohmanns* Kurse für Stimmbildung und Stil des Liedvortrags, bereits seit Jahren in Potsdam abgehalten, waren auch in diesem Sommer außerordentlich stark besucht von Sängern und Pädagogen des In- und Auslandes (Dänemark, Holland, Schweiz, Rumänien, Österreich, Polen).

Mit Ende des abgelaufenen Studienjahres hat *Roderich von Mojsisovics* die Leitung des Grazer »Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereines« niedergelegt.

Klaus Pringsheim ist als Professor für Kompositionen und Konzertdirigent an die Kaiserliche Musikakademie in Tokio berufen worden.
Hans Simon erhielt den diesjährigen hessischen Georg Büchner-Preis.

Kapellmeister *Otto Spreckelsen* wird Musikdirektor der Stadt Itzehoe.

Ludwig Schiedermair wurde für das Amtsjahr 1931/32 zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn gewählt.

Joseph Szigeti wird nach Beendigung seiner Tournee in Japan, China, Indo-Chine und Java seine sechste Amerikareise antreten. Nach der Amerika- und Englandtournee wird der Künstler ab Februar in Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, Ungarn usw. konzertieren.

Heinz Unger wurde wiederum für eine Konzertserie im Oktober-November nach *Leningrad und Moskau* verpflichtet.

Ignatz Waghalter ist von der Nationaloper in *Riga* zur Einstudierung und Leitung einer Anzahl Opern und Konzerte verpflichtet worden.

Frieder Weißmann wurde ab Oktober als Dirigent des Berliner Sinfonie-Orchesters verpflichtet.
Herbert Winkler geht als Kapellmeister an das Stadttheater in Lübeck.
Hermann Wunsch ist von der *Gomez* eingeladen worden, in Rußland eine Reihe von Konzerten zu leiten.

TODESNACHRICHTEN

Robert Butz, der lyrische Tenor des Landestheater in Stuttgart, † in Stuttgart an den Folgen einer Nierenoperation.
Anna Dvorak, die Witwe Anton Dvoraks, † in Wysoka bei Pribram in Böhmen. Anna Dvorak war vor ihrer Verheiratung Opernsängerin.
Arthur Feinsinger, Korrepetitor an der Staatsoper Berlin, verunglückte vor Monaten in den Tiroler Bergen. Jüngst wurde seine Leiche gefunden.
92 Jahre alt † in Schleiz der Hoforgelbaumeister *Ernst Poppe.* Zahlreiche Orgelwerke in den Kirchen des reußischen Ober- und Vogtlandes sind von ihm gebaut worden.
Nach schwerem Leiden ist der hervorragende Geiger und ehemalige Konzertmeister der Staatsoper, *Karl Prill,* im 67. Lebensjahre gestorben. Prill war gebürtiger Berliner und Schüler Joachims. 1891 wurde er Konzertmeister des Gewandhausorchesters in Leipzig, 1897 berief ihn die Wiener Oper.
Im Alter von 71 Jahren starb die Gesangsmeisterin *Irma Strakosch.* Sie war früher Opernsängerin.
In Dresden † im Alter von 91 Jahren *Serafine Tausig,* die Witwe Karl Tausigs. Sie war selbst eine ausgezeichnete Pianistin und Pädagogin.
In Lugano ist der ehemals berühmte Geiger *César Thomson* im Alter von 74 Jahren gestorben. Seit zehn Jahren hatte er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Das von ihm Ende des vorigen Jahrhunderts gegründete Streichquartett hatte Weltruf.
Emanuel Veit, fast zwanzig Jahre erster Kapellmeister der deutschen Oper in Brünn, Sohn des deutschböhmischen Komponisten Wenzel Heinrich Veit, † im 81. Lebensjahre.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

INTERMEZZO MILANESE

Ein Kapitel aus der Puccini-Biographie

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Die »Klassiker der Musik« erfahren jetzt eine Erweiterung durch ein Lebensbild Giacomo Puccinis, das der Feder Richard Spechts, der in dieser Sammlung bisher mit einem Gustav Mahler-Band vertreten war, zu danken ist. Das reich illustrierte Werk erscheint demnächst im Verlag Max Hesse, Berlin.

Um die »Willis« zu schreiben, war Giacomo Puccini aus dem sinnlos lärmenden Getriebe Mailands ins väterliche Haus von Lucca geflohen; dort, in der Stille, von der herzlich ersehnten, hart entbehrten Mutter fürsorglich behütet, vor jeder Störung bewahrt und mit all seinen Lieblingsgerichten zärtlich aufgefüttert, fand er die Ruhe zur Arbeit, das rechte anregende Verständnis und oft auch die überschätzende Liebe, die noch kein Schaffender als beschämendes oder gar lästiges Zuviel empfunden hat. In dieser Atmosphäre häuslichen Behagens, bestaunt von den Verwandten und Mitbürgern, um die er sich wenig kümmerte und über deren plötzliche Verehrung für den Heimgekehrten er sich lustig machte, im andauernden Massenkonsum seiner unvermeidlichen Zigaretten, die er sich hier nicht so peinlich genau rationieren mußte wie unter dem drakonischen Mailänder Budgetzwang, konnte er mühelos und in äußerster Konzentration und Sorgfalt produzieren, und in unverhältnismäßig kurzer Zeit war die Operetta, das Operchen, wie Mama Albina es nannte, vollendet — unverhältnismäßig, denn späterhin, in wachsendem Verantwortungsgefühl, hat Puccini viel langsamer und in vorsichtigerem Auswägen gearbeitet; nur in der Jugendzeit und ihrer vermessenen Zuversicht weiß der Künstler noch nicht, um was es in Wahrheit geht, ahnt nichts von Hemmungen und Bedenken und überspringt alle Hindernisse, die dem Gereiften entgegenstarren, mit der unbewußten Kühnheit des Reiters über den Bodensee. Auch Puccini hat erst lange nachher von all den Gefahren gewußt, die der Schaffende zu überwinden hat, von seinen Zweifeln und Verzweiflungen . . .

Aber als er die letzte Note der »Willis«-Partitur geschrieben und mit einem frohen Seufzer das Datum dieses Tages daruntergesetzt hatte, hielt es ihn doch nicht mehr daheim. Nicht bloß, weil er jetzt die stummen Zeichen seines Werks zu lebendigem Klangwerden bringen wollte und weil er es eilig hatte, sich an dem Einakter-Preisausschreiben des Verlags Sonzogno zu beteiligen — mit einer Siegesgewißheit, der es nichts verschlug, daß er beinahe den letzten Tag des Einreichungstermins versäumt hätte. Alles trieb ihn fort; wenn er nicht in seine Arbeit eingesponnen war, ertrug er die Eingefriedetheit und Enge im Hause der Mutter ebenso schwer wie den

Mangel an Anregung in der kleinbürgerlichen Heimatstadt. Es drängte ihn zu den Gefährten der Großstadt, zu ihrem Trubel und ihren Abenteuern zurück . . . und gar jetzt, wo er mit einem fertigen Werk wiederkam: Mailand, der Ausgangspunkt jedes italischen Komponistenruhms, konnte, sollte, mußte auch der des seinen werden. So schied er, trotz der verweinten Augen der Mutter, die ihn viel zu sehr liebte und viel zu klug war, um ihn halten zu wollen. Hätte er geahnt, daß er diese hingebende, für ihn und seine Geschwister zuschanden gearbeitete Mutter noch im gleichen Jahr verlieren sollte, er wäre wohl länger geblieben . . .

In Mailand nimmt er sein früheres, genügsames Leben wieder auf. Jetzt, da der Schulzwang nicht mehr auf ihm lastet, hat er viel mehr freie Zeit, der Tag vergeht mit Musizieren, dem Studium alter und moderner Opernpartituren, dem Ausspähen nach einem neuen Stoff, mancherlei Besprechungen — und all das ist nur ein Übertäuben der unerträglichen Ungeduld, mit der er das Ergebnis des Preisausschreibens erwartete. Seine Geldknappheit ist immer noch permanent; aber in der Gastwirtschaft »Aida«, deren Name allein magnetische Anziehungskraft für all die bedürftigen Musiker hat und in der auch Giacomo sein frugales, suppenreiches Mittagsmahl zu verzehren pflegt, ist es Tradition, gar nicht erst nach Bezahlung zu fragen und alles gleich anzukreiden, auch wenn schon ein recht stattlicher Betrag als Summe all der minimalen Einzelrechnungen aufgelaufen war; und gemahnt wurde niemals. Es soll geradezu Aufruhr gegeben haben, Entrüstung an den Künstlertischen und fassungsloses, beinahe gekränktes Staunen bei den Wirtsleuten, als Puccini nach der Willispremiere mit gleichgültiger Grandseigneurmiene einen Tausendlireschein wechseln ließ, um seine Schuld zu begleichen; von da ab soll eine gewisse Erkaltung des bisher gutherzig-mütterlichen Tons der Inhaberin gegen den unheimlichen Zahler unverkennbar gewesen sein.

Die Abendstunden aber gehören der Galleria, diesem großartigen, glasgedeckten Kreuzbau, von dessen überkuppeltem, weiträumigem Mittelgewölbe nach allen vier Himmelsrichtungen strahlend helle Häusertunnels auslaufen — richtige Straßen unter Glasbedachung, eine vornehme Geschäftsauslage neben der anderen, feudale und bürgerliche Restaurants, Kaffeehäuser, Buchhandlungen, Automobilfirmen, Verkaufsstellen für Radioapparate und Musikinstrumente, Reisebüros und Juwelierläden: jedes Luxusbedürfnis kann hier befriedigt werden, und auch jene, deren leere Brieftasche sie zum bloßen Nachsehen verurteilt, erfreuen sich an all dem Überfluß ohne jede bösartige Neidesregung. Hier ist, zumal in den späten Stunden, der Brennpunkt des Mailänder Lebens. Draußen, irgendwo, brandet der Straßentumult dieser lärmendsten aller italienischen Städte; man flaniert, man sitzt vor Hitze und Regen geschützt beim Mahl oder auch nur bei einer Tasse »espresso«, erledigt Geschäfte und auch manche gesellschaft-

liche Verpflichtung, und wenn man jung ist, folgt man in gespielter Unbefangenheit den reizvollen Frauen und Mädchen, die ihre neuen Kleider und Hüte zur Schau tragen. Denn hier ist auch der Korso der Liebe und nicht eben der käuflichen; das Abenteuer lockt, rasche Beziehungen werden angeknüpft und schmerzlos wieder gelöst, das Ernste kommt später und das Leben ist leicht. Was Wunder, daß alle jungen Dichter, Maler und Musiker sich am liebsten hier treffen . . . abgesehen davon, daß es beinahe zum Aberglauben geworden ist, man könne in der Galleria am schnellsten sein Glück machen — und manchem ist es wirklich hier gelungen. So ist auch Puccini allabendlich auf diesem bezaubernden Jahrmarkt des Lebens und seiner Eitelkeiten zu finden. Er raucht eine seiner unentbehrlichen Zigaretten nach der anderen, hofft auf die Begegnung mit einer Prinzessin oder gar mit dem Manne, der schon das Haupttrefferlos für ihn bereit hat, und plaudert inzwischen mit den Gefährten. Wenn es vorkommt, daß einer nicht einmal die vierzig Centesimi für das Glas Punsch hat, das ihm den Vorwand zu längerem Sitzen an einem Kaffeehaustisch bietet, dann wird entweder eine Kollekte veranstaltet oder man genießt die Gesellschaft der Kameraden auf peripatetischem Wege . . . das Ernste kommt später und das Leben ist leicht . . .

Unter Puccinis Freunden ist ihm der um fünf Jahre jüngere Pietro Mascagni damals besonders nahegestanden. (Im Gegensatz zu Ruggiero Leoncavallo, der ihm trotz einer kurzen freundnachbarlichen Zeit einfach detestabel war und an dem er kein gutes Haar ließ.) Der junge Livornese, der zu jener Zeit gleichfalls an seiner Erstlingsoper, dem »Ratcliff« nach Heinrich Heines spottschlechter dramatischer Byron-Kopie arbeitete, war damals schlank und schön wie ein jugendlicher Gott; das kühne, wilde, von schwarzem Haar dichtumbuschte Knabengesicht mit den blitzenden Augen, der schmalen, kräftigen Nase und dem trotzigen Mund hätte einem der Hirten des Hymettos oder dem wälderdurchstreifenden Dionysos selber gehören können, und nur eine Kleinigkeit störte: der Schnurrbart, den Mascagni ebenso wie Puccini und die anderen Musiker dieses Kreises als Zeichen gereifter Männlichkeit trugen und auf das sie alle unbändig stolz waren, obwohl zur Entfernung dieser üppigen Zierde schon ein Radiergummi statt eines Rasiermessers genügt hätte. Bis eines Tages, an dem aus irgendeinem Grunde den Göttern ein Dank-, Sühn- oder Bittopfer dargebracht werden mußte, alle zu einem Rütlischwur zusammentraten: der Bart mußte fallen . . . und am gleichen Abend erschien der Klub der Glattrasierten überlegen lächelnd in der Galleria und ließ sich bewundern. Mascagni, der Elegant unter ihnen, obwohl er wie die andern nur einen einzigen besseren Anzug besaß und nur immer von seiner fabelhaften, leider in Livorno zurückgebliebenen Garderobe fabelte, die allerdings ein paar Jahre nachher wirklich angeschafft und bis zum Dandytum modegerecht ausge-

staltet war — Mascagni entdeckte, daß die Bartlosigkeit seinem Apollokopf ungemein zugute kam, und blieb ihr treu. Die übrigen, auch Puccini, waren bald wieder eidbrüchig geworden, trugen ihren neuen Lippenschmuck mit äußerster Würde und erwiderten Pietros Verdammungsurteil mit schimpflicher Verachtung.

Ich erzähle solche harmlose Kindereien nicht, weil ich sie für besonders erwähnenswert halte, aber weil ich meine, daß diese — nebenbei: allen naiven Künstlernaturen eigene — Lust am Unsinn, an entspannender Heiterkeit, am spaßhaften Ernstnehmen des Unwichtigen und Absurden etwas von der guten, in Neckereien und aufrichtiger Anteilnahme erprobten Kameradschaft aussagt, die hier gehalten wurde . . . und weil mir Bohèmemusik aus ihnen zu klingen scheint. Man saß beisammen, rauchte, trank, kritisierte einander, schimpfte auf Feinde, die gar nicht vorhanden waren, berauschte sich an überschwenglichen Hoffnungen noch mehr als an dem kümmerlichen Punsch; und wenn eines aus der Runde plötzlich verschwunden war, so wußte man warum und lächelte einander verständnisvoll zu. Die kleinen Choristinnen der Scala, die artigen Blumenbinderinnen und Stickerinnen waren ja so reizend anspruchslos, gefällig, rührend anhänglich, dankbar für ein bißchen Lebensfreude und auf ihre Art sogar treu; wenn sie noch nicht Mimi oder Musette hießen, so hießen sie Concetta oder Peppina . . . und wenn es im Mai eine Tragödie der Tränen und des Abschieds gab, so war sie im Juni vergessen. All das war jung und unbeschwert. Und wollte zu Musik werden.

Enttäuschung und Verzweiflung: die »Willis« waren bei dem Preisausschreiben durchgefallen, nicht einmal der magere Trost der »lobenden Erwähnung« war ihnen zuteil geworden — vermutlich haben sich die Juroren das Werk nicht einmal angesehen, vielleicht übrigens nur deshalb, weil sie Puccinis Schluderschrift, die sich im Lauf der Arbeit noch bis zu völligem Chaos verschlechtert, einfach nicht lesen konnten . . . oder wollten. Zuelli, der den Preis gewann und von dem man späterhin nicht mehr viel gehört hat, erklärte noch nach Jahren in schöner Aufrichtigkeit, daß Puccinis Oper unvergleichlich wertvoller und reicher sei als seine eigene, so wenig er sein Werk und die Freude an seinem Erfolg verleugnen wolle. Aber von der Anerkennung der Zunftgenossen konnte Puccini nicht leben; sie mag ihm in seiner Bitterkeit auch als verhehlte Schadenfreude suspekt und als aufrichtende Ermutigung zu dürftig erschienen sein. Es war desperat und verkroch sich wieder einmal in schwärzeste Melancholie.

Da schafft Fontana Rat. Gleichviel, ob aus Mitleid mit dem schwer getroffenen Komponisten oder weil auch ihm selbst daran lag, das gemeinsame Werk nicht so ruhmlos beiseite geschoben zu sehen — er bringt bei Freunden und Kunstschätzern, unter denen sich auch Arrigo Boito befand, den Betrag auf, der für die Kopiatur des Orchestermaterials, der Partitur

und der Rollen nötig war; und er setzt im Verein mit Puccini, von Ponchielli und Boito tätig unterstützt, die Aufführung der »Willis« im Mailänder Teatro dal Verme durch. Sie findet am 31. Mai 1894 statt, d'Andrade singt die Tenorpartie und der Erfolg ist frenetisch. Das Finale des ersten Bildes muß dreimal wiederholt werden, der Beifall steigert sich von Szene zu Szene, und am Schluß muß Puccini in seinem kaffeebraunen Anzug achtzehnmal vor die Rampe stürmen. Ein paar Stunden vorher hat er die Zumutung, daß er nicht wisse, was sich schicke und im schwarzen Rock zu erscheinen habe, ganz empört zurückgewiesen ... er hatte nur ganz daran vergessen, daß dieser kaffeefarbige Anzug sein einziges nicht defektes Kleidungsstück war. Aber an jenem Abend hätte er auch im Pyjama kommen können und es wäre niemandem besonders aufgefallen. Es war eine der Stunden, in denen das sonst oft so ungebärdige und besonders gegen einen noch Unbekannten sehr erbarmungslose Publikum von der eigenen Macht berauscht und glücklich darüber ist, einen neuen Mann zu krönen, Entdeckerfreuden zu genießen und mit seinem Ersturteil den Wert eines unbeeinflußt empfangenen Werkes für die Welt zu besiegeln. Gleich nach dem Vorspiel war alles zum Guten entschieden. Die Schwächen des Textes wurden übersehen, leerere Stellen, die sonst wütend angefaucht zu werden pflegen, nachsichtig verziehen, die ganze Musik, die wir heute als so engbrüstig und gleichsam im Wachstum zurückgeblieben empfinden, wurde als frühlingsheißes Aufblühen neuartiger Melodik und als das Zeichen einer großen und hoffnungsreichen Begabung unermeßlich bejubelt. Dasselbe Publikum, das mehr als zwanzig Jahre nachher die »Madame Butterfly« des ruhmverwöhnten Meisters rücksichtslos bis zur kränkendsten Mißachtung anpöbelte, hat dem Komponisten der gleichen »Willis«, die nicht lange nachher in Neapel ein vollständiges Fiasko erleben sollten, in überwallender Begeisterung den Kranz aufs Haupt gedrückt. Wie ungestüm ist doch die Ankündigung eines neuen Talents und einer ungewöhnlichen Tonsprache, wenn schon die bloße Andeutung, die homöopathische Verdünnung dieses Neuen mit solcher Ekrasitwirkung einschlägt! Schwer zu entscheiden, wessen Spruch die rechte Gültigkeit hat: der des Rückschauenden, wenn sich der Pulverdampf der ersten Sensation verzogen hat, die zuerst befremdende oder doch überraschende und aufwiegelnde Art des klanglichen Ausdrucks zu vertrauter Gewohnheit geworden ist und nur mehr der Karatgehalt des Werks an sich bestimmend ist — oder das Urteil derer, denen noch das Wagnis, der Sieg über das Gestrige, das Unerwartete einer aufleuchtenden, von allem bisherigen unterschiedenen Erscheinung zu unmittelbarem, frohem oder aufscheuchendem Erlebnis geworden ist ...?

Auch die Kritik stimmt in den allgemeinen Enthusiasmus ein. Sie weidet sich an der Blamage der armen Preisrichter, die »das beste, in unvergleichlichem Abstand beste unter den Werken unserer heutigen jungen Tonsetzer

— il migliore, ma a distanza immensa il migliore dei lavori dei nostri giovani maestri« übergangen, ja nicht einmal den Namen des Komponisten einer ehrenvollen Nennung gewürdigt hatten, gießt ihren ganzen Spott über die Kommissionen aus, die immer nur die fadenscheinige Bewährtheit mit Preisen bedenken und vor dem Genie versagen, und preist Puccinis phantasievolle und inspirierte Musik, ihre noble, an Bizet und Massenet heranreichende Faktur und feiert ihn als den Meister, den Italien seit langer Zeit erwartet. Freilich: wenn sie im Stil der »Willis« den Einfluß der modernen Theorien, der neudeutschen Oper und vor allem den Richard Wagners zu erkennen glaubt, beweist sie nur, daß sie von alledem nur vom Hörensagen weiß. Tatsächlich ist Puccini erst viel später in Richard Wagners Welt eingedrungen, hat sich ihr mit erschüttertem Entzücken hingegeben, vor allem dem Parsifal, der ihm das sublimste und vollkommenste unter diesen Werken der Höhe bedeutete, aber weder die Stilprobleme, noch das konstruktive Verfahren oder die Musiksprache dieser Schöpfungen, für deren metaphysisch-Symbolisches und deren geistigen Überbau ihm jedes Organ fehlte, haben auf sein Schaffen eingewirkt, keinesfalls anders als indirekt: durch Verdis Othello etwa oder die Carmen, die in der Wechselbeziehung von Ton und Wort und im Einbauen der Musik in das Drama, im Auflösen der geschlossenen Formen und in der ausdrucksreicheren, farbigeren, beweglicheren Durchbildung des untermalenden und ausdeutenden Orchesters eine Einwirkung Wagners und seiner Prinzipien möglich erscheinen lassen. Aber auch hier und noch mehr bei Puccini war ein anderes am Werke: die geheimen und rätselhaften Zusammenhänge im geistigen Werden einer Gegenwart, die oft an verschiedenen, fern voneinander liegenden Orten und bei einsamen, von allen anderen unabhängigen Künstlern einen durchaus ähnlichen Ausdruckswillen, ja manchmal völlig gleichartige stilistische Ergebnisse zeitigt ... unerklärliche Strömungen, die in der Gesittung und in der Kunst das Überlebte wegspülen und eine neue Epoche heraufführen, deren Zeichen an allen Stätten des Erdteils die gleichen und gemeinsamen sind. Ein Künstler von Puccinis witternder Sensibilität hat sich ihnen am wenigsten entziehen können. Auch wenn er ihre Quellen gar nicht kannte ...
Sei dem, wie es wolle: der erste Schritt war getan. Der Sechsundzwanzigjährige ist mit einem kurzen Opernwerk gekommen, dessen Stoff dem italienischen Geschmack fernlag und dessen Ton sich merklich von dem der Routine und der Leierkastentradition unterschied. Noch war alles unentwickelt und wenig frei in dieser Musik — und doch hat sie augenblicks zum Aufhorchen gezwungen. Noch war kaum der erste Anklang an das leidenschaftlich zärtliche Hexenlied laut geworden, das bald darauf alt und jung verlocken sollte — und sofort wußten alle, daß die Unheilsraben, die den Totengesang für Italiens Opernmusik angestimmt hatten, zu früh gekrächzt hatten. Eine neue Hoffnung war da. Und ein junger Meister wurde gegrüßt.

ZEITGENÖSSISCHE VIOLONCELLO-LITERATUR

VON

ERNST SILBERSTEIN-BERLIN

Die technischen Möglichkeiten eines Instruments sind zu allen Zeiten durch die Meister bestimmt worden, die die Fähigkeiten hatten, ihre Errungenschaften in Studienwerken, Vortragsstücken und Konzerten niederzulegen. Auch das Cello hat seine komponierenden Meister, die um die Entwicklung der Cellotechnik große Verdienste haben. Wenn es dennoch dem Instrument nicht beschieden zu sein scheint, als Konzertinstrument eine bevorzugte Stellung einzunehmen, so liegt vermutlich der Grund dafür in der Tatsache, daß das Cello infolge seines tieferen Registers, infolge des damit verbundenen weniger durchdringenden Tons als Soloinstrument gefürchtet und daher vorzugsweise als Kammermusikinstrument verwendet wird. Der Cellist mußte sich in seinem Konzertrepertoire auf die wenigen Konzerte von Haydn, Schumann, Dvorák, Volkmann, Saint-Saëns, d'Albert, die Rokoko-Variationen Tschaikowskijs und einige alte Konzerte (Ph. E. Bach, Boccherini) beschränken, wenn er nicht durch eigene Kompositionen oder durch solche seiner Kollegen Abwechslung bringen wollte. In neuerer Zeit hat sich insofern einiges verändert, als zwei namhafte Komponisten erfreulicherweise auf das lange vernachlässigte Kammerkonzert zurückgegriffen haben. Für das Cello hielte ich es für sehr begrüßenswert, wenn die jungen Komponisten sich diesen Stil zu eigen machten und seine Form ausbauten.

In einem im Februarheft 1930 der »Musik« erschienenen Aufsatz »Zeitgenössisches Studienmaterial für die Geige« beklagt Carl Flesch das Fehlen von Etüdenkompositionen, die den Schüler befähigen, ihn in die durch das Zeitalter der Atonalität völlig neuen Aufgaben einzuführen. In noch stärkerem Maße gilt das für das Cello, für das derartiges Studienmaterial überhaupt noch nicht geschaffen wurde. Auch die in der Folge erwähnten Studienkompositionen können diese Lücke nicht ausfüllen, wenngleich sie durch ihre Güte in anderer Hinsicht über alle Kritik erhaben sind. Die Finger- und Bogenübungen *Hugo Beckers* (Schott, Mainz), seine sechs Spezialetüden (Wilhelm Hansen, Kopenhagen) sind ausgezeichnete Studien zur Förderung größerer Beweglichkeit beider Hände. Das Hauptgebiet Beckers, die Erziehung der rechten Hand zur Bewältigung eines reibungslosen Saiten- und Bogenwechsels, zur Beherrschung sämtlicher Stricharten, kommt in beiden Werken voll zur Geltung. Vor allem in den sechs Spezialetüden werden auch der linken Hand sehr große Aufgaben gestellt, zu deren Erlernung das Studium seiner Fingerübungen unerläßlich ist. Diese Fingerübungen verfolgen das Ziel, neben größter Geläufigkeit der linken Hand die restlose Überwindung

des Lagenwechsels herbeizuführen. Eine Zusammenfassung sämtlicher cellotechnischer und künstlerischer Fragen stellt Beckers im Verein mit Dr. *Dago Rynar* geschaffenes Hauptwerk »Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels« (Universal Edition, Wien) dar. Es ist, was den mechanischen Teil anlangt, ein wissenschaftlicher Beleg für die Richtigkeit der Beckerschen Methode, denn sämtliche Funktionen von Arm und Hand sind analysiert und auf ihre anatomischen Vorgänge untersucht.

Die ausgezeichneten Spezialstudien »Tonleitern und Dreiklänge« *Maurits Franks* (Schott, Mainz) halte ich für sehr empfehlenswert, ebenso die dasselbe Gebiet betreffenden »Skalen- und Dreiklangsstudien« *Wilhelm Jerals* (Universal Edition, Wien).

Mit einem neuen Fingersatzsystem befaßt sich der erste Teil eines neuen Werkes *Joachim Stutschewskys* »Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell« (Schott, Mainz). Stutschewsky erstrebt hier meines Erachtens mit Erfolg einen Ausbau der linken Hand, der darin besteht, als Grundstellung eine Spannung zwischen dem ersten und vierten Finger zu nehmen, die einen halben Ton mehr umfaßt als die bisherige weite Lage, und versucht innerhalb dieser großen Spannung die Ganztonstreckung zwischen dem zweiten und dritten Finger zu erreichen. Auf diese Weise ermöglicht er längeres Verweilen in ein und derselben Handstellung, in Verbindung damit Verminderung häufigen Saiten- und Lagenwechsels, Verminderung allzuvieler hörbarer Glissandi. Auch der dritte Teil desselben Werkes, »Die Kunst des Übens« genannt, muß als gelungen bezeichnet werden. Stutschewsky gibt hier wertvolle Anregungen, irgendwelche Schwierigkeiten durch geistvolle Vorstudien, als da sind: analytisches Zerlegen der schweren Stelle in Einzelheiten, rhythmisches Verändern, Einfügen von Pausen usw. zu überwinden. Er erläutert diese Methode an drei Konzerten verschiedener Schwierigkeitsgrade und ist bestrebt, auf diese Weise für ein neues Arbeits- und Unterrichtssystem zu werben, das die bisherige eintönige Art, Erlernen einer Schwierigkeit durch unzähliges Wiederholen, durch eine neuere, abwechslungsreichere ersetzt.

Ein Gebiet, das — wohl durch Anregung Regers — zu größerer Bedeutung gelangte, ist das der Solosonate und der Solosuite. *Zoltan Kodalys* Solosonate op. 8 (Universal Edition) ist ein kompositorisch ausgezeichnetes Stück, das dabei der Eigenart des Cellos glänzend entgegenkommt und die Fährlichkeit der Solosonate geschickt zu umgehen weiß. Dieselben Vorzüge hat auch die formal und rhythmisch hervorragende Solosonate *Haul Hindemiths* (Schott, Mainz). Frühwerke mit schönen Einzelheiten sind zwei Solosonaten *Lothar Windspergers* (Schott, Mainz), problematischer eine Sonate und eine Suite *Egon Wellesz'* (Universal Edition). Die Suite *Hugo Beckers* »Aus dem Leben des Waldschrat« (Simrock, Berlin), eine »Orientalische Fantasie« *Enrico Mainardis* (Ricordi, Mailand) und zwei Solosuiten des

ausgezeichneten *Gaspar Cassado* (Universal Edition), verraten allzusehr die Cellisten, die sich bemühen, sämtliche technischen und klanglichen Möglichkeiten ihres Instruments zu offenbaren.
Die Konzertliteratur ist in jüngerer Zeit mit Werken einiger namhafter impressionistischer Komponisten bereichert worden: durch *Ernest Blochs* hebräische Rhapsodie »Schelomo« (Universal Edition), *Fr. Delius'* Cellokonzert (Universal Edition) und *Paul Graeners* Cellokonzert (Simrock, Berlin). Bloch ist ein typischer Vertreter des Impressionismus, der durch ausgesprochen hebräische Melodik versucht, seinem Schaffen ein Gesicht zu geben. Leider verfällt er oft zu stark dieser Manie, so daß vieles absichtlich erscheint, während anderseits seine Farbenpalette nicht reichhaltig genug ist, um eine gewisse Einseitigkeit verbergen zu können. Trotzdem ist sein »Schelomo« ein häufig gespieltes, ernst zu nehmendes Stück, das über dem Durchschnitt steht und die Qualität vieler anderer Cellokonzerte überragt. Auch Delius ist Impressionist. Merkwürdigerweise wird sein Cellokonzert trotz vieler Schönheiten selten gespielt. Möglich, daß der Grund darin zu suchen ist, daß Delius' Melodik vielen zu weich erscheint, daß sein Konzert, trotzdem es mit seinem reichen Melodien-, mit seinem lyrisch-versonnenen Stimmungsgehalt ein typisches Cellokonzert ist, auf starke Gegensätzlichkeit, auf äußeren Effekt verzichtet. Paul Graeners Cellokonzert hat durch geschickte Behandlung des Soloinstrumentes, durch ein fein instrumentiertes, begleitendes Kammerorchester den Vorzug eines gut klingenden Stückes, gehört jedoch nicht zu den stärksten Eingebungen des Meisters. Bisweilen hört man noch die Cellokonzerte von *Kurt Atterberg* (Breitkopf & Härtel) und *Hans Bullerian* (Simrock, Berlin), beides Werke, die trotz einiger hart klingender Akkorde stärkere Zugehörigkeit zur modernen Musik vermissen lassen, ebenso das bei Benno Filser, Augsburg, erschienene Konzert von *Hermann Ambrosius*.
Die sehr schwere Aufgabe, ein wirklich modernes, atonales Cellokonzert zu schreiben, das sowohl kompositorische Werte enthält, als auch der Eigenart des Cellos gerecht zu werden versteht, ist in jüngster Zeit speziell *Paul Hindemith* und *Ernst Toch* geglückt. Beide erkennen die Tatsache, daß das Cello den Kampf mit einem großen Orchester nur schwer bestehen kann; infolgedessen bevorzugen beide in ihren Konzerten den Kammermusikstil, das Kammerkonzert, in dem das Soloinstrument mit den solistisch behandelten Begleitinstrumenten eine Einheit bildet und auf seine Stellung als typisches Soloinstrument verzichtet. Hindemiths Konzert (Schott, Mainz) schätze ich besonders da, wo es mich durch seine Ursprünglichkeit, durch seinen starken Sinn für das Formale, durch seinen Rhythmus überzeugt. Die Einleitung, ein ausgezeichnetes Fugato, der sich ein sehr witziger, sprudelnder, kontrapunktisch sehr gekonnter zweiter Satz anschließt, und den letzten Satz finde ich besonders gut. Nicht so glücklich erscheint mir der

langsame Satz, der mir zu einfallsarm ist, um seine etwas quälende Harmonik und Kontrapunktik zu rechtfertigen. In der Anlage weist Tochs Konzert (Schott, Mainz) viel Ähnlichkeit mit dem Hindemithschen auf. Beide Werke bieten dem Cellisten neben großen technischen Ansprüchen die Schwierigkeit des Nachschaffens moderner atonaler Musik im allgemeinen, denn dieses Gebiet erfordert von dem Interpreten die Energie, sich sowohl ohne jegliches Vorurteil damit zu befassen, als auch von vielem Herkömmlichen loszulösen.
Wenn auch ein Konzertprogramm sicher immer noch mehr die altbewährten, zugkräftigen Cellokonzerte als die vielen sehr problematisch erscheinenden Werke unserer jungen Komponisten enthalten wird, so ist doch durch das Wiederaufleben des Kammerkonzertes eine glückliche Lösung gefunden. Hoffentlich bleiben diese Konzerte unserer jungen prominenten Komponisten keine Einzelwerke, hoffentlich üben sie auf andere Komponisten den Einfluß aus, in diesem Sinne weiterzuschaffen und so die immer noch nicht sehr reichhaltige Violoncelloliteratur zu erweitern.
Zum Schluß möchte ich noch auf ein Werk hinweisen, das einen Überblick über die gesamte klassische und moderne Celloliteratur gibt. Mit kritischen Anmerkungen versehen, stellt *Bruno Weigls* »Handbuch der Violoncell-Literatur« (Universal Edition) ein Nachschlagewerk dar, das jedem Cellisten unentbehrliche Dienste leisten wird, wie es auch mir von größtem Nutzen war.

GUSTAV MAHLER

Der Mensch in seinem Werke

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Goethe erzählt, daß er von seinem Vater die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zu fabulieren geerbt habe. Auch Gustav Mahler ist in seinen geistig-seelischen Anlagen das Kind, der Erbe seines Vaters *und* seiner Mutter, wenn freilich auch die Mischung des väterlichen und mütterlichen Erbes bei Mahler nicht die schöne Goethesche Harmonie erreicht. Es sind ja ganz anders geartete Verhältnisse, in denen Goethe und Mahler aufwuchsen. Goethe ist der einzige Sohn einer alten Patrizierfamilie, Mahler stammt — neben fast einem Dutzend Geschwistern — von ganz armen Eltern ab. Indes, bei aller Armut kennzeichnet Mahlers Vater, wie später den Sohn, ein nimmer müder Bildungsdrang. Als Fuhrmann lernt er Französisch, weshalb er als »Kutschbockgelehrter« verspottet wird, er versucht als kleiner Beamter, als Hauslehrer, als Kaufmann sein Glück. Er ist ein starrsinniger, rücksichtsloser, zielbewußter Despot, wogegen Mahlers Mutter als Frau voll Zartheit und

Sanftmut, voll Herzensgüte und warmer, seelischer Empfänglichkeit geschildert wird. Fast scheint es, als ob väterliches und mütterliches Erbteil bei Mahler nebeneinander getrennt fortbestehen, ohne einander zu finden. Er ist energisch bis zur Brutalität, zielbewußt, rücksichtslos, wenn es sich um das Interesse eines ihm anvertrauten Operninstituts handelt, er kehrt in Budapest in kürzester Zeit mit eisernem Besen gründlich auf, er fegt in Wien die Tradition, die für ihn nur Schlamperei ist, zum Tor der Hofoper hinaus, er führt drakonische Gesetze ein — Beseitigung der Claque, Verfinsterung des Zuschauerraumes, Eintrittsverbot für zu spät Kommende usw. — und er ist anderseits ein Hilfloser, ein Kind, dem die Wartung durch Frau und Freunde dringend nottut. Vielleicht vermochte überhaupt niemand so ganz in die weiche Seele dieses Kindes einzudringen, die sich hinter einem eisernen Panzer von Schroffheit hinter grimmigem Humor, oft gar schwefelgelber Ironie verbarg. Bruno Walter, der doch zu Mahlers Vertrautesten zählte, rühmte einmal die Sicherheit von Mahlers Weltanschauung. Aber da kam er schön an. Mahler, der Widerspruchsgeist, entgegnete, er habe Sicherheit besessen und sie wieder verloren und er werde sie morgen besitzen und übermorgen wieder verlieren. Wohl einer der mutigsten Aussprüche dieses Träumers und Gottsuchers, der in seiner »Achten« das Universum erklingen, Planeten und Sonnen kreisen läßt, der immer mit Siebenmeilenstiefeln der Zeit vorauseilt und dann plötzlich über ein winziges Sandkorn stolpert und nicht weiterfindet.

Er ist zeitlebens ein Einsamer, nur in der Einsamkeit kann er »seiner selbst bewußt werden«, er verträgt »die Einsamkeit so gut, wie ein Trinker den Wein«, und meint darum, alle Menschen hätten einmal im Jahre »so eine Art Purgatorium«, ein »Purgieren im Geiste« nötig. Der Fabulierer, der Versunkene, kennt niemals das nüchterne Gebot der Stunde und hält sich selbst für einen »unverbesserlichen Unpraktischen, der es allerdings auch büßen muß.« Es ist ja nur eine winzige Belanglosigkeit, aber doch für Mahler bezeichnend, daß er im Jahre 1896, da er als Dirigent schon weithin berühmt ist, auf ein Ersuchen um eine Photographie erwidert, sie sei »eben nicht zur Hand«, und er werde »dieselbe ehemöglichst auftreiben«. Niemals weiß er das Datum des Tages. Er träumt im unverbesserlichen Optimismus, träumt noch im Jahre 1910, da sein Leben zur Neige geht, von einer schöneren Zukunft, von einem still beschaulichen Leben in Paris, Florenz oder Capri, in der Schweiz, im Schwarzwald oder gar in der Nähe von Wien, wo die Sonne scheint und schöne Trauben wachsen. Nach der Sonne lechzt er, wie Oswald in Ibsens »Gespenstern«, und wie Ibsen muß er Werke schaffen, Tag für Tag, bis zum letzten Lebensschlag. Als im Jahre 1908 sein Herzleiden deutlich wird und der Arzt ihm anstrengende Arbeit untersagt, klagt er, er könne nichts als arbeiten, alles andere habe er im Lauf der Jahre verlernt. Ihm sei zumute wie einem Morphinisten oder einem Potator,

dem man mit einem Schlage sein Laster verbietet. Er arbeitet, er strebt, er sucht. Jeder Tag, an dem er ein Stück weiter kommt, ist für ihn ein Geburtstag. Er, der unserer modernen Instrumentation neue Wege gewiesen hat, retuschiert dreimal seine »Fünfte« und erklärt am Abend seines Lebens voll Freimut, er habe seine Sinfonien nicht richtig instrumentiert, da er zu stark im Theater befangen gewesen sei.

Wie bei Ibsen bedeutet auch bei ihm das Schaffen ein zu Gericht sitzen über sich selbst. Und doch wieder etwas ganz anderes. Bei ihm besticht nicht die Logik, nicht die Gedankenschärfe, es ist nicht die straffe motivische Entwicklung und Durchführung, die Mahlers Schaffen über das seiner Zeitgenossen emporhebt. Es ist gerade umgekehrt das Verträumte, das Somnambule, das Geheimnisvolle, das bei Mahler so wunderbar ergreift, freilich auch die traumwandlerische Sicherheit des Kindes, des Sehers. Es geht ihm als Tondichter, wie als Bergsteiger. Wenn er zum Gipfel hinaufsieht, so schwindet — nach seinen eigenen Worten — seine Kraft und sein Mut. Da läßt er den Gipfel, wo er ist, und schreitet einen Schritt nach dem anderen und — ist endlich am Ziel. Aber es ist wie im Traum. Die »Fischpredigt«, die wie so viele Mahlersche Melodien und Rhythmen in der böhmischen Musik seiner Kindesheimat wurzelt, schwillt unter seinen Händen zum gewaltigen Scherzo der »Zweiten« an. Er weiß selbst nicht wieso. »Es ist ein seltsamer Vorgang! Ohne daß man anfangs weiß, wohin es führt, fühlt man sich immer weiter und weiter über die ursprüngliche Form hinausgetrieben, deren reicher Gehalt doch, wie die Pflanze im Samenkorn, unbewußt in mir verborgen lag.« Unbewußt wirkt es im Künstler. Da er im Herbst 1909 die letzte Hand an seine »Neunte« legt, berichtet er Bruno Walter, er habe bis jetzt blind drauflosgeschrieben und kenne jetzt, da er den letzten Satz eben zu instrumentieren beginne, den ersten nicht mehr. »Er wandelt wie ein Nachtwandler seinem Ziele zu, dem fernen Lichte, ohne zu wissen, ob dies das ewig strahlende Gestirn oder ein lockendes Irrlicht ist.« Es tastet in ihm ohne seinen Willen vorwärts, weiter ins Dunkle, ins Ungewisse. Er weiß in seinen Ahnungen vom Ende, das er immer enger umkreist, vom Finale. Und von diesem Gesichtspunkt des fernen, zunächst unbekannten, aber doch in der Vision geahnten Ziels aus entsteht das, was Paul Bekker die »Finalsinfonie« nennt. Der erste Satz wird immer mehr aus dem Hauptsatz der klassischen Zeit in die bloße Einleitung, die Exposition gewandelt, und das Finale wird nicht lediglich Abschluß, sondern vielmehr Ziel, Krönung, Kuppel seiner sinfonischen Riesendome. So bestimmt das Wunderbare Form und Inhalt seiner Werke. Er schreibt wie im Traum: »sein Bedürfnis, sich musikalisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunklen Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.« Wenn er musiziert, erhält er Antworten auf alle möglichen Fragen, die ihn

bewegen und die er sonst nicht beantworten kann. Aber kaum kehrt er in den Alltag zurück, so fließt diese merkwürdige Realität der Gesichte zu einem Schemen auseinander, wie die Erlebnisse eines Traums, aus dem man erwacht. Zuweilen wird er sich selbst in seinen Schaffensvisionen sichtbar. Schon bei der Vertonung seines »Klagenden Liedes« sieht er sich unter physischen Schmerzen aus einer dunklen Zimmerecke hervortreten — bald darauf bricht ein Nervenfieber bei ihm aus — und als er am Trauermarsch der »Zweiten« arbeitet, sieht er sich unter Blumen und Kränzen auf der Bahre liegen. Er schafft unter Wonne und unter Schmerzen, spricht immer wieder von den furchtbaren Geburtswehen, die der Schöpfer eines Werkes erleidet, und preist die Mutter eines Kindes selig, daß sie nicht gezwungen werden könne, ihre Geburtswehen zu unterbrechen, während er — wenn die Ferien zu Ende sind und die Pflicht an die Wiener Hofoper ruft — mitten im Gebärakt sein Werk stehenlassen müsse. Wehe dem, der ihn bei der Arbeit stört oder gar belauscht: »Welche Indiskretion und Unzartheit, die jede innere Scham verletzt, liegt darin, noch Ungewordenes, erst im Entstehen Begriffenes fremden Ohren preiszugeben! Es ist mir, als wenn man das Kind im Mutterleib der Welt zeigen wollte.«
Oft und oft kommt er in seinem Schaffen an einen toten Punkt, wo es nicht weitergeht; da wartet er, und das Wunder, des Glaubens liebstes Kind, begegnet dem gläubigen Künstler. Er findet kein geeignetes Finale zur Auferstehungssinfonie, da ertönt bei der Hamburger Leichenfeier für Bülow von der Orgel herab der Klopstocksche Choral »Auferstehen« und »alles steht klar und deutlich vor seiner Seele.« Er selbst nennt dies »die heilige Empfängnis«, er glaubt an das Wunder: »Ein Rest Mysterium bleibt immer — selbst für den Schöpfer.« Ja, das Wunder erscheint ihm auch unmittelbar im Traum, greift in nächtlichen Erscheinungen in sein Schaffen ein. Tagelang quält er sich mit einer Stelle der »Dritten«. Da ruft ihm im Schlaf eine Stimme zu: »Laß doch die Hörner drei Takte später einfallen! Und damit war die Schwierigkeit aufs Einfachste und Wunderbarste gelöst, daß ich meinen Augen nicht traute.« Er weiß, »daß unser zweites Ich im Schlafe tätig ist, das wächst und wird und hervorbringt, was das wahre Ich vergeblich suchte und wollte.« Den ersten Satz seiner Auferstehungssinfonie wirft er wie im Fieber in rasender Hast in kaum drei Wochen zu Papier, — »als ob es ihm diktiert worden wäre«. An einer Stelle der »Achten« stockt es, es geht mit der Singstimme nicht weiter, er hat zu wenig Text und zwingt sich zu einem Orchesterzwischenspiel. Auf einmal erfährt er, die vertonte Hymne habe noch mehr Verse, er erhält den Rest der Dichtung, die auf den Takt genau mit seinem Orchesterzwischenspiel sich deckt. Er braucht nur die Worte dem Orchester zu unterlegen und ist am Ziel. Gewiß ein Wunder des Traumwandlers, der in seinen musikalischen Wachträumen mit unfehlbarer Sicherheit das Richtige ahnt.

Er weiß aber auch der Gottheit Dank, »die einem immer etwas schickt, was sich einigermaßen sehen läßt, einen duftenden Sommertag, einen glitzernden Wintertag«. Er dichtet, er schafft der Gottheit lebendiges Kleid, er will — förmlich in der Art seines Wegweisers Anton Bruckner, der ihn über alles geliebt hat, — einem Sinfoniesatz den Titel geben: »Was mir Gott erzählt!« »Und zwar eben in dem Sinne, als ja Gott nur als Liebe gefaßt werden kann.« Er glaubt an das Wunder, an die Liebe, an Gott, an die Natur! »Meine Musik ist immer und überall nur ein Naturlaut.« Die Natur der Gottheit, die Gottheit der Natur erschaut er in den verschiedensten Gestalten. Da er im ersten Satz seiner »Dritten« vom Einzug des großen Pan träumt, klagt er, es berühre ihn immer seltsam, daß »die meisten, wenn sie von Natur sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft usw. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan, kennt niemand.« Er erweckt die Welt, die Natur als Ganzes aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen. »Soll doch eine Spur des Unendlichen in der Natur in jedem Kunstwerk, das ein Abbild von ihr sein soll, liegen.« Erde und Himmel, Diesseits und Jenseits, Hölle und Paradies, Werden und Vergehen, Leben und Tod schildert er. (Nicht mit äußeren Mitteln, nicht in Programmen. Die wirken ja manchmal — man denke nur an seine Erläuterung der »Ersten« — geradezu unbeholfen, und manchmal nimmt er irgendein von dritter Seite ihm vorgeschlagenes Programm mit naiver Begeisterung auf, um es ebenso rasch angewidert abzulehnen. Er ist ja überhaupt in allen Lebenslagen nur Musiker, der nichts von literarischen und malerischen Assoziationen wissen will. Auf seinen Reisen sucht er die lebendige Natur, die blühende Landschaft auf, in der sich ihm Gott verkündet, aber niemals die Museen, die Kunstgalerien, die für ihn nur Kunstgrüfte bedeuten.) Sein musikalisches Denken und Fühlen lebt sich in Symbolen aus, in denen dieser Mystiker dichtet, lebt, atmet: in Intervallen, wie der Kuckucksruf, in Tonarten, in Klangfarben, von der Glocke, Schelle und Harfe bis zum niedersausenden Hammer. Der Symboliker ist zugleich Wahrheitssucher, er fahndet nach den Wurzeln allen musikalischen Seins, nach den Urmotiven. Er belauscht alle Naturlaute, das Heulen des Sturms, das Plätschern der Wellen, das Knistern des Feuers, das Gackern des Geflügels, das Geschrei des Raben, die Modulation der verschiedensten Tiere; er vermutet, daß wir die Urrhythmen und Urthemen alle aus der Natur empfangen, die sie schon in jedem Tierlaut uns bietet.

Immer wieder ersteht bei Mahler aus dem Nichts, aus dem Chaos, aus dem Urmotiv, aus dem Naturlaut die sinfonische Schöpfung, immer wieder drängt es den erdentrückten Mystiker zu Gott empor, zu den himmlischen Licht, zu den himmlischen Freuden. In der »Dritten« stürmt er immer höher über Gestein, Pflanzen und Tiere, über den leidenden und freudigen Menschen empor zur ewigen Liebe, zum Paradies, dessen himmlische Pforten sich im Finale der »Vierten« öffnen. Die folgenden Sinfonien sind von einem

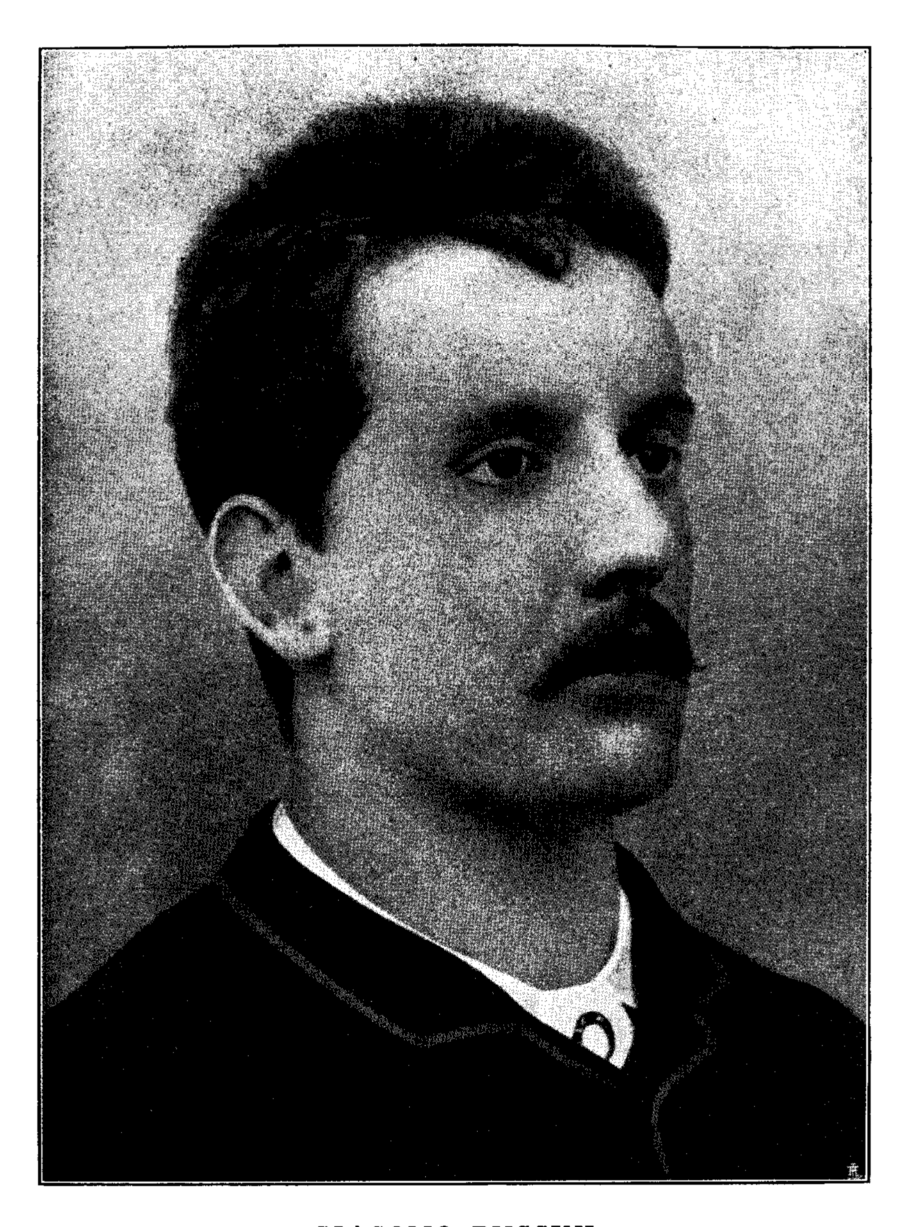
wahrhaft dämonisch-diabolischen Ringen um die Welt- und Lebensfreude erfüllt. Der Erfolg wechselt, in der den Hammer schwingenden »Sechsten« unterliegt der Held. Wohin das Ohr lauscht: Einsamkeit, Weltvergessenheit, Träume, Visionen, Erdentrücktheit bis in die fernste Erdenferne der »Sechsten«, in der die Herdenglocken dem Einsamen als letztes menschliches Symbol ertönen, bis zum Beginn der »Siebenten«, in dem »die Natur röhrt«. In der »Siebenten« mit ihrem schreienden Kontrast von Hoffmannesken Nachtstücken in den Mittelsätzen und blendend hellem Tageslicht in den Ecksätzen siegt der Tag mit klingendem Spiel, mit schmetternden Fanfaren, Pauken und Trompeten, mit brausendem C-dur im Finale. Dionysos, der große Pan, lebt hier wieder auf, der lebensbejahende Nietzscheverehrer Mahler hat hier das Dostojewskijsche Leiden der Kreatur überwunden. Und nun folgt in der »Achten« die Anrufung des schöpferischen Geistes, der allmächtigen Liebe, die schon in der »Dritten« und »Vierten« verkündet wurde. Aber diesmal in der Sprache des Gesangschors, hymnisch, extatisch, faustisch. Wieder strahlt blendendes Licht, wenn Mahler in seiner symbolischen Tonart des Überirdischen, der Offenbarung, in E-dur unisono »mit pötzlichem Aufschwung« den Doppelchor, den Knabenchor und sämtliche Solisten den heiligen Geist anrufen läßt.

In seiner »Achten« hat Mahler die höchsten jubelnden Höhen menschlicher Vision erklommen, und nun beginnt der Abstieg — es ertönt die Weisheit des Alters, die Milde des Orients, das »Lied von der Erde«. Zart schimmernde Farben, gedämpftes Saitenspiel! Kammermusikalisches Sichbescheiden! Resignation? Ermüdung? Nur scheinbar. Es ist Sommer 1908, die Hofoper lag wie ein böser Traum hinter ihm, das junge Amerika hatte ihn gewonnen, er war voll guten Mutes, neue musikalische Kräfte und Möglichkeiten rangen in seinem Unterbewußtsein. Wie zwischen »Vierter« und »Fünfter«, da er Abschied von der Poesie der Wunderhornlieder nahm, ist er hier nach dem Kulminationspunkt der »Achten« an einer Stilwende angelangt. Das »Lied von der Erde« ist das Sprungbrett zu neuen Taten, die mit der »Neunten« beginnen sollen: die Instrumente sind hier sparsamer, solistischer behandelt, die Form steht mehr der Variation und Improvisation, als der Sonate nahe, das dualistische Prinzip der Thematik hat sich erschöpft. Der Tod, der Mahler schon seit der »Zweiten« in immer neuen Gestalten erschienen ist, geistert durch das ganze Werk, zunächst milde, tröstend, dann, in den Mittelsätzen, wild wirbelnde, grinsende, verzerrte Totentänze aufspielend und schließlich im Finale ein mild resigniertes Abendlicht verbreitend, ein »ersterbendes« Verklingen.

Die neunte Sinfonie stirbt, aber der Künstler kommt nicht zur Ruhe, noch immer nicht zum inneren Frieden. Er ist von seinen Dämonen weiter besessen, er will an die Abberufung von dieser schönen Welt nicht glauben, so tief er sie ahnt, der Mystiker ringt mit dem Tode, wie die Skizzen zur »Zehn-

ten« offenbaren. Wilde Aufschreie sind da in leidenschaftlichen verzweifelten Schriftzeichen hingeworfen. Hat er früher mit den Engeln gerungen, so kämpft er jetzt mit dem Teufel: »Der Teufel tanzt es mit mir, Wahnsinn, faß mich an, Verfluchten! vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin, daß ich aufhöre, zu sein!« Er will nicht sterben, nicht von der geliebten Welt, nicht von seiner Frau scheiden. Erschütternd die letzten an seine Gattin gerichteten Worte des Sinfonie-Torsos: »Du allein weißt, was es bedeutet, ach, ach, ach! Leb wohl, mein Saitenspiel, leb wohl, leb wohl, leb wohl . . . für Dich leben, für Dich sterben, Almschi!«

Woher dieses furchtbare, krampfhafte dämonische Ringen im Inneren des Künstlers bis an sein Ende? Die schärfste seelische Gegensätzlichkeit, wenn nicht gar Disharmonie zwischen Mahlers Eltern, sein tiefgehender innerer Konflikt zwischen Nation und Rasse, die Fesseln, die das fix besoldete Musikbeamtentum dem nach letzter Freiheit und Unabhängigkeit lechzenden schaffenden Romantiker auferlegte, sie wirkten sich im Leben aus: in unvermitteltem, oft unbegründetem Wechsel zwischen brutaler Rücksichtslosigkeit und frauenhafter Milde, zwischen Despot und Bruder der Menschheit, sie machten sich im Geschmack des Künstlers geltend, der seine literarische Liebe zwischen dem Herrenmenschen Nietzsche und dem Dulder Dostojewskij teilt, und ebenso in seinem Schaffen, das von allerschroffsten Gegensätzen strotzt: Krasseste Effekte, krampfhafte Marschrhythmen, hieratisch chorale Feierlichkeit, einfache Volkstümlichkeit, Wunderhornpoesie, schlichte Tänze, naturhafte Güte, satanische Bosheit, faustisches Sehnen, erdenhafter Schollengeruch und erdenferne mystische Entrücktheit. Dies alles nicht im Wechsel der Epochen und Stile, sondern oft in naher Nachbarschaft, ja im gleichen Satz, verwundend in seiner Schärfe, und dabei unter Schmerzen und Wunden gezeugt. Diese furchtbar schweren, zu tiefst im Inneren des Künstlers verankerten Konflikte, sie klingen gelegentlich ab, aber sie sind nicht mit der Wurzel auszurotten. Sie beruhigen sich, da Mahler dem unheimlichen Gefängnis der Wiener Hofoper entronnen ist, da er sich in Amerika als freier Mann fühlt, da er in seiner Gattin Alma den guten Kameraden gefunden hat. Aber die Abgeklärtheit der »Neunten« ist nur scheinbar, wie das Toben, der entfesselte Furor in der »Zehnten« zeigt, in der er anscheinend seine gute Alma gegen die bösen Mächte anruft. Seine Gattin, die ihn wohl kennen muß, bezeichnet ihn als glücklichen Menschen, aber sein letztes künstlerisches Selbstbekenntnis spricht dagegen. Es ist eben die letzte Vision eines ruhelosen, im Innersten aufgewühlten Gottsuchers, der sein Leben lang zwischen Himmel und Erde zwischen hellem Jauchzen und tiefster Bekümmernis traumwandelte und in seinen von Metaphysik und Mystik durchfurchten Werken sogar die Hölle in Bewegung setzte, um in den Frieden und in die ewige Verklärtheit des Himmels einzugehen.



GIACOMO PUCCINI

Jugendbildnis

Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin



Puccini-Karikatur von Enrico Caruso

Entwurf zum Gianni Schicchi Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin

DAS CEMBALO-CLAVICHORD-PROBLEM

VON

ERWIN BODKY-BERLIN

Wer auch nur einmal Cembalo und Clavichord nebeneinander hat erklingen hören, wird von dem überaus großen klanglichen Unterschied dieser beiden Instrumente frappiert sein und die Gleichgültigkeit nicht verstehen können, mit der die alten Meister ihre Kompositionen fast ausnahmslos nach dem Belieben der Spieler einem dieser beiden Instrumente überließen, zu denen sogar noch ein drittes trat, nämlich die damals weit verbreitete Hausorgel. Diese Gleichgültigkeit dem Instrument gegenüber zeigt noch deutlich die Inschrift auf dem Titelblatt der »Biblischen Sonaten« von Johann Kuhnau (erschienen 1700), wo es heißt: »... sei Suonate da suonare sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famiglianti«.

Aus dieser scheinbaren Gleichgültigkeit gegenüber dem ausführenden Instrument haben alle diejenigen, die sich bisher überhaupt mit diesem Fragenkomplex beschäftigt haben, voran Schweitzer*), Keller**), Auerbach***), geschlossen, daß alle architektonischen Probleme von untergeordneter Bedeutung gegenüber den Phrasierungs- und Artikulationsproblemen seien. Meine späteren Ausführungen sollen dazu dienen, die Unmöglichkeit einer weiteren Aufrechterhaltung dieses Standpunkts zu beweisen. Zunächst sei gesagt, daß dieser Verzicht auf genaue Instrumentanweisung keineswegs die Bedeutung hat, daß jede Komposition wahllos auf jedem Instrument gespielt werden sollte. Dieselben alten Meister, die ihre Werke den »Kennern und Liebhabern«, für die sie ja ausschließlich schrieben, da es ein Konzertleben im heutigen Sinne nur in sehr beschränktem Umfange gab, unter Verzicht auf fast jede Tempoangabe oder irgendwelche dynamischen und Phrasierungsbezeichnungen überließen, konnten ihnen auch die Wahl des geeigneten Darstellungsinstrumentes ebenso ruhig anvertrauen, denn die musikalische Bildung dieser Amateure erhob sich weit über das Niveau dessen, was man in späterer Zeit unter dem Begriff »Dilettant« mit stark ironischem Unterton zu verstehen pflegte. Allein schon das innere Mithören der »hintergründigen Harmonie«, das zum Genießen etwa der Bachschen Solosonaten für Geige oder Violoncello gehört, setzt eine musikalische Kultur voraus, die unserer heutigen Zeit fast abhanden gekommen ist, von den Improvisationskünsten des Generalbaßspiels ganz zu schweigen.

Wir veröffentlichen hier einen Abschnitt aus einem im November d. J. im Verlag Max Hesse, Berlin, erscheinenden Buch: »*Der Vortrag alter Klaviermusik*« von Prof. Erwin Bodky. Der Verfasser weist darin die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Trennung speziell des J. S. Bachschen Klavierwerkes in für Cembalo und Clavichord bestimmte Kompositionen nach und kommt von dieser Basis aus zu ganz neuartigen Ergebnissen für den Vortrag alter Klaviermusik auf dem modernen Flügel. *Die Schriftleitung*

*) Schweitzer, Bachbiographie, S. 338;

**) Keller, Hermann: Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach, Stuttgart, 1925, S. 80.

***) Auerbach, Cornelia: Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts, Kassel 1930, S. 24.

In der Tat muß die Frage, ob sich der Stoff der alten Musik auf die beiden Instrumente nach irgendwelchen Gesichtspunkten verteilen läßt, gelöst werden, da von ihrer Beantwortung die Entscheidung abhängt, in welcher Art das moderne Klavier bei der Darstellung der älteren Musik zu behandeln ist. Bis vor kurzem erschien es so, als ob diese Frage gar kein Problem sei, da man allgemein geneigt war, die ganze ältere Musik wahllos dem Cembalo zuzuschreiben, und sich über die Rolle, die das Clavichord früher gespielt hat, recht im Unklaren befand. Man hielt es etwa für ein bescheidenes Klimperinstrumentchen für den ersten Unterricht, speziell »um die steifen Organistenfinger geschmeidiger zu machen«. Allenfalls gab man noch zu, daß das Clavichord für das intimste häusliche Spiel geeignet gewesen sei, während es wegen seines winzigen Tones schon für »Hauskonzerte« nicht mehr ausgereicht habe.

Das Clavichord selbst konnte sich gegen solche Behauptungen nicht wehren. Es steht in einer viel ungünstigeren Situation da als das Cembalo, das seine Klangfarbe, seinen Klangcharakter jedem, der einige Tasten darauf anschlägt, sofort enthüllt. Das Anschlagsproblem der Cembalisten besteht lediglich darin, durch verschiedenartiges und immer feinfühligeres Differenzieren des Anschlages dem starren Cembaloton doch noch eine Reihe von Modifikationen abzugewinnen, eine Kunst, die keineswegs verkleinert werden soll. Das Clavichord hingegen gibt, wenn man es zum ersten Male anschlägt, nur einen jämmerlichen Ton von sich, fast vergleichbar den Mißtönen, die eine Geige oder ein Holzblasinstrument produziert, wenn man ihnen die ersten Töne zu entlocken sucht. Die meisten derjenigen, die sich dem Clavichord mit einem gewissen historischen Interesse genähert haben, sind von diesen Versuchen so abgeschreckt worden, daß sie es sofort wieder in den Winkel schoben und die Tradition, »es wäre eben doch nur ein Übeklavier« weiter verbreiten halfen, ohne den bereits erwähnten Warnungsruf der alten Lehrbücher zu beachten, daß 15 Jahre notwendig seien, um das Instrument zu beherrschen. Wer sollte sich allerdings auch die Mühe machen, dem Clavichord ein liebevolles Studium zu widmen, da ja kein Erfolg im Konzertsaal, in dem das Instrumentchen wegen seines schwachen Tons nichts zu suchen hatte, als Lohn für die Arbeit winkte! Hieraus erklärt sich wohl auch die völlige Uninteressiertheit der Cembalisten an dem »Nachbarinstrumente«; merkwürdig jedoch und nicht erklärlich ist es, daß gerade die Cembalo-Enthusiasten in der vordersten Reihe derjenigen stehen, welche das Clavichord zur völligen Bedeutungslosigkeit verurteilen möchten. Hätten nicht die überraschenden Entdeckungen, die man beim Spielen der alten Meister auf dem Cembalo machte, wenigstens den Versuch gelohnt, wenn auch nicht sogleich Sebastian Bach, so doch erst einmal den unumstrittenen Meister des Clavichords, Phil. Emanuel Bach, auf seinem Originalinstrument zu versuchen? Es ist um so bedauerlicher, daß dies nie geschehen ist, als dadurch die richtige

Einschätzung Philipp Emanuel Bachs, vor dem sich zwar einst Haydn und Beethoven in Verehrung neigten, der aber heute noch von vielen nur als »einer der Söhne Bachs«, nicht als »Auch Einer« gewertet wird, so sehr gelitten hat. In der Tat sind seine Clavichordkompositionen, die den wichtigsten Teil seines Schaffens ausmachen — natürlich hat er auch eine Menge Cembalowerke geschrieben — so sehr aus dem Geiste und der Technik des Clavichords konzipiert, daß sie auf dem modernen Klavier infolge ihres scheinbar armseligen Satzes dem Klange nach einen etwas spärlichen Eindruck machen. So ist es erklärlich, daß die besten Werke Philipp Emanuels, Kompositionen, die an Wert die heute fast allein verbreiteten sechs Sammlungen von »Sonaten und freien Phantasien für Kenner und Liebhaber« noch erheblich überragen, teils in alten Drucken, teils handschriftlich, auf den Bibliotheken ruhen. Hier wird das Clavichord noch eine wichtige Zukunftsaufgabe haben, und es ist nur bedauerlich, daß von hier aus das Interesse für dies Instrument nicht schon längst wieder eingesetzt hat, da uns dann auch die Augen über seine Rolle in den früheren Zeiten weiter geöffnet wären.

Es gibt immerhin aus dieser früheren Epoche einige Dokumente über die Bedeutung des Clavichords, die geeignet sind, den Frager stutzig zu machen, ob es wirklich nur eine so bescheidene Rolle als »Übeklavier« gespielt haben kann, wie es die Gegner des Instrumentes immer wieder behaupten. Es ist nicht zu bestreiten, daß einige Komponisten das Clavichord auf dem Titel von Werken miterwähnten, bei denen es sich durchaus um »reife Klavierfrüchte«, nicht nur um »erste Grammatika« handelt, so der bereits zitierte Kuhnau in seinen Biblischen Sonaten, oder Johann Krieger in seinen »Sechs musikalischen Partien« (1697), oder Joh. Kaspar Ferd. Fischer in seiner bemerkenswerten Widmung des »Musikalischen Blumenbüschlein« (1696): ». . . ich präsentiere hiermit . . . eine etwas stillere Music und gegenwärtige allein auf das Clavichordium, oder Instrument*) eingerichtete Parthyen.«

Bei Bach selbst gibt es nur drei Titel mit präziser Instrumentbestimmung: »Italienisches Konzert«, »Französische Ouvertüre« und »Goldbergvariationen«, die ausdrücklich »für ein Clavizymbel mit zwei Manualen« bestimmt sind; alle anderen Vermerke sind unbestimmter Art, wobei man beachten muß, daß der italienische Titel »per il Clavicembalo« gar nichts besagt, da im Italienischen (wie auch im Französischen) kein Wort für Clavichord existiert; selbst heute noch wird »Clavicembalo« für die Bezeichnung »Kla-

*) Es ist dies der einzige Titel, in dem das Wort Clavichord voransteht. Die Bedeutung des Wortes »Instrument« ist nicht ganz so einfach zu erklären, wie es sich bisher die Ausleger dieses Titels gemacht haben (Nef, Auerbach), welche einfach Instrument gleich Spinett setzen. Carl Krebs weist in seinem Aufsatz: »Die Besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII. Jahrg. 1892) nach, daß der Name »Instrument« schon 1484 für Clavichord angewandt wird. In Scheidts »Tabulatura Nova« (1624) heißt es bei der Beschreibung der »imitatio violistica«, daß diese Manier auf »Orgeln, Clavicymbeln und Instrumenten« lieblich klinge. Clavichord »oder« Instrument kann also bei Fischer pleonastisch gemeint sein. Erst im 18. Jahrhundert bezeichnete man mit »Instrument« die großen viereckigen Clavicymbel, was auch Adlung (Musica mech., Bd. II, 1768, S. 123) bestätigt.

vier« benützt. Die Bedeutung der im Nekrolog vorkommenden Bezeichnung »fürs Klavier« ist zu Bachs Zeit umstritten; erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutete »fürs Clavier« schlechtweg: Clavichord.
Lobende und tadelnde Bemerkungen der alten Meister über Cembalo und Clavichord halten sich ungefähr die Waage. Alle sind sich in der Klage über den starren Ton des Cembalos einig, alle bedauern aber auch die Winzigkeit des Clavichordtons. Von Kuhnau ist mit Sicherheit überliefert, daß er das Clavichord dem Cembalo vorgezogen hat*). Was die Stellung Bachs zu diesem Problem anbetrifft, so hatte man sich mangels einer authentischen Äußerung bisher stets auf eine Stelle in Forkels Bachbiographie berufen:
»Am liebsten spielte er« (Bach) »auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument . . .«
Spitta und Schweitzer haben diese Zeilen ohne weiteres für authentisch und der Ansicht Bachs gemäß gehalten, merkwürdigerweise jedoch ohne daraus die logischen Folgerungen für den Vortrag der Bachschen Klaviermusik zu ziehen; erst Carl Nef (Bach-Jahrbuch, 1909) versucht sie zu entkräften, da sie der von ihm behaupteten Bevorzugung des Cembalos bei Bach widersprechen. Ich will an dieser Stelle den Leser nicht mit der umfänglichen Darstellung des Meinungsstreits Nef—Buchmayer—Landowska, der teils in den Bach-Jahrbüchern 1908, 1909, 1910, teils auf Diskussionen bei den Bachfesten dieser Jahre ausgetragen wurde, bemühen, sondern die damit zusammenhängenden Einzelheiten im Anhang dieses Buches behandeln. Hier sei nur gesagt, daß sich der Aufwand an Argumenten gar nicht lohnte, die Nef zusammengetragen hat, um Forkel als unglaubwürdig hinzustellen, wenn er sich Forkels Sätze unbefangen angesehen hätte. Mit den Worten »Er hielt deshalb das Clavichord für das beste Instrument zum Studium, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung«, sagt ja Forkel nichts anderes, als was selbst von den schärfsten Gegnern des Clavichordes noch nie angezweifelt worden ist. Es ist immer zugegeben worden, daß das Clavichord zum ersten Unterricht in Deutschland allgemein verwendet worden ist, und »daß Bach das Clavichord zur musikalischen Privat-

*) Brief an Mattheson, abgedruckt in Critica musica, Bd. II, Teil 7: »Es merke sich dieses, der die befiederten Instrumente den Clavichordiis vorziehen will« — fügt Mattheson hinzu.

unterhaltung für geeigneter hielt«, deckt sich ebenfalls völlig mit der Anschauung der Clavichordgegner, daß das kleine Instrument »leider« nur zum musikalischen Selbstgespräch ausreiche. Weshalb also gibt sich Nef solche Mühe, Forkels Glaubwürdigkeit zu entkräften, wenn er selbst zugibt, daß diese Äußerung »nur besage, daß Bach zur intimsten Art des Musizierens, hauptsächlich nur für sich allein das Clavichord bevorzugt habe«? Es schimmere auch durch diese Sätze hindurch, daß, wenn es sich um breitere Wirkungen handelte, das Clavichord nicht mehr ausreichte. Was stellt sich Nef unter der »intimsten Art des Musizierens« bei Bach vor? Daß Bach die Stücke, die er für größere häusliche Veranstaltungen schrieb (ein Konzertleben, in dem es sich um »breitere Wirkungen« handelte, gab es ja kaum), so z. B. die Konzerte für 2, 3, 4 Klaviere, die Bach für das Zusammenspiel mit seinen Söhnen schrieb, von Cembali gespielt wissen wollte, war stets selbstverständlich. Wenn man dem Clavichord auch nur die Stücke zuweist, die Bach ausdrücklich als »Studierwerke« bezeichnet hat, so die »Inventionen« und die »Notenbüchlein« für Anna Magdalena und Friedemann, so ist dem Instrument reichlichst Literatur gegeben, da mit den Notenbüchlein ja auch bereits der Einbruch in die französischen Suiten und das »Wohltemperierte Klavier« vollzogen ist.
Man sieht jedenfalls aus dem bisherigen Ergebnis dieser Darstellung, daß durch theoretische Erwägungen die Frage, ob es speziell für Clavichord oder für Cembalo geschriebene Werke gibt, deren Ausführung auf dem anderen Instrument sich verbietet, nicht zu lösen ist. Wir wollen sie deshalb von einer ganz anderen Seite her in Angriff nehmen, indem wir das Klavierwerk Bachs unter Verzicht auf jede vorgefaßte Meinung daraufhin untersuchen, ob an Hand von stilistischen Merkmalen irgendeine Spezifizierung seiner Kompositionen für ein bestimmtes Instrument durchführbar ist. Diese Art der Stoffbehandlung liegt um so näher, als im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger, die auch die Orgel als »Tasteninstrument« noch in den Aufführungsbereich ihrer Klavierwerke hineinbezogen, bei Bach der Unterschied zwischen Orgel- und Klavierthemen, wie schon oft erkannt und gewürdigt, ein ganz außerordentlicher ist. Sollte sich also für die Frage »Cembalo oder Clavichord« vielleicht ein ähnliches Ergebnis erzielen lassen?

DAS DOPPELLEBEN DES TONS

VON
MAX MILIAN HERZL-BUDAPEST

Zu den Fragen auf den Gebieten des musikalischen Hörens und Reproduzierens, die seit langem die Aufmerksamkeit der denkenden Musiker und der Forscher von Beruf auf sich ziehen, gehört die der *reinen Stimmung*. Ge-

meinhin wird darunter die physikalisch richtige, mathematisch bestimmbare Tonhöhenreihe verstanden, und A. v. Oettingen*) erbringt den Nachweis, daß wir in diesem Sinne *musizieren* können. Seine Behauptung jedoch, daß wir in gleichem Sinne *hören*, deckt sich nicht mit der psychologischen Erfahrung. Nach den Untersuchungen von Stumpf und Meyer**) entsprechen nämlich die physikalisch reinen Intervalle in der Regel *nicht* den subjektiv als rein empfundenen Tonverhältnissen. Es steht wohl fest, daß wir uns der reinen wie auch der temperierten Stimmung *anpassen* können: autonom aber sucht unser Ohr, unsere Psyche einen dritten Weg!

Mit der Anpassungsfähigkeit des musikalischen Gehörs geht seine Duldsamkeit ungenauen Intonationen gegenüber Hand in Hand. Das Erkennen der beabsichtigten Töne und Klänge wird sogar durch auffälliges Distonieren, so störend wir es auch empfinden mögen, nicht verhindert. Das Ohr gibt sich mit annähernden Werten zufrieden; es wäre ja sonst beispielsweise ein Orchesterwerk geradezu ungenießbar, da ein Ensemble physikalisch rein gestimmter Instrumente in der Praxis nicht vorkommt. Wenn es selbst gelänge, vor Beginn einer orchestralen Darbietung sämtliche Instrumente mit mathematischer Genauigkeit einzustimmen, so würden diese doch bald infolge der Erwärmung mehr oder weniger verstimmt werden. Daß der Hörer dennoch den Eindruck eines ungetrübten Wohlklangs empfängt, so lange die unreinen Intonationen gewisse Grenzen nicht überschreiten, beweist, daß es einen *Spielraum* gibt, innerhalb dessen die gemeinte Tonhöhe noch identifiziert werden kann.

Die Duldsamkeit des Gehörs gegenüber ungenauen Intonationen wird durch das Ranschburgsche psychologische *Verschmelzungsgesetz****) gut erklärt, demzufolge bei akustischen Empfindungen schon ihre bloße *Ähnlichkeit*, ihre teilweise oder fast völlige Gleichheit, die Tendenz ihrer Verschmelzung im Bewußtsein bewirkt. Zu den fast gleichen Empfindungen zählen vor allem die *Oktaven*, die den Eindruck der Wiederholung einer Tonstufe in höherer bzw. tieferer Lage machen. Gegen Verstimmungen des Oktavenintervalles ist unser Ohr relativ am wenigsten empfindlich, was einen praktischen Vorteil bedeutet, da Oktavverdopplungen z. B. im Orchestersatz eine bedeutende Rolle spielen.

Auch bezüglich der praktischen Ausführung der Intonation herrscht keine Einigkeit. Während nämlich für die Bestandteile konsonanter Harmonien die reine Intonation selbstverständlich ist, intoniert der Musiker die *Leittöne* — worunter man nicht nur die auf-, sondern auch die *ableitenden* Töne verstehen sollte —, instinktiv etwas schärfer bzw. tiefer, als es der reinen Stimmung entsprechen würde. Diese Art des Intonierens, die wie das *Übertreiben*

*) Arthur von Oettingen. Das duale Harmoniesystem (Leipzig 1913).
**) Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle (Leipzig 1898).
***) P. Ranschburg, Wechselwirkungen gleichzeitiger Reize im Nervensystem und in der Seele (Leipzig 1913).

einer an sich richtigen Behauptung wirkt, wird von ausgezeichneten Lehrern geradezu gefordert. So sagt Carl Flesch in seiner »Kunst des Violinspiels«: »Geiger, die in C-dur den Leitton H nicht erhöhen, gelten mir als minderwertig«. Diesem Ausspruch eines erfahrenen Pädagogen steht die scharfe Verurteilung der Leittonerhöhung durch A. v. Oettingen gegenüber: »Dem Geiger erscheint oft das fis höher als das *ges*, doch ist dies nichts als die Manier, den Leitton hinaufzuzerren und ihn dem Auflösungston nahezubringen, ein Vergnügen, auf das der Spieler des Reininstrumentes gern verzichtet.«

Im Zeitalter des Zopfes, das sich durch ängstliche Dogmengläubigkeit charakterisiert, stand auch der praktische Lehrer auf dem Boden der physikalisch reinen Tonbestimmung. So sagt Leopold Mozart in seiner »Gründlichen Violinschule« (1756): »Auf dem Klaviere sind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges usf. eins. Das macht die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind alle die durch das b erniedrigten Töne um ein Komma höher, als die durch ein Kreuz erhöhten Noten. Z. E. Des ist höher als Cis, As höher als Gis, Ges höher als Fis usw. Hier muß das Gehör (!) Richter sein.«*) Diese Berufung auf das Gehör wird durch die Praxis nicht bestätigt, da die meisten Musiker in der Fiktion befangen sind, die durch Kreuz erhöhten Töne wären ausnahmslos *höher* zu intonieren als die durch Be erniedrigten, indem sie auf Grund einer unkritischen Verallgemeinerung jene als aufleitende und diese als ableitende Töne ansehen. Wenn nun auch Flesch in dem oben zitierten Werk meint, man müsse, um der mathematisch richtigen Tonbestimmung näherzukommen, die Leittöne dem »Gefühl« entsprechend erhöhen, so übersieht er dabei, daß man durch dieses Verfahren das Gegenteil erreicht, indem man sich dann von der physikalisch bestimmten Tonhöhe nur *entfernt!*

Man sieht also, daß in den Anschauungen über die Intonation der Leittöne wesentliche Differenzen bestehen. Ich glaube nun, einen Beitrag zur Klärung dieser Frage liefern zu können. Die zweifache Intonationsmöglichkeit hat mich nämlich zur Entdeckung der *Doppelnatur der Töne* geführt, eine Erkenntnis, welche beide Arten der Intonation als gleichberechtigt erscheinen läßt.

Ich unterscheide im musikalischen Ton ein *Bewegungs-* und ein *Beharrungselement.* Das erstere, das ich als die *melodische* Eigenschaft des Tons bezeichnen möchte, weist auf den Urzustand der Musik zurück, wie er sich in den tönenden Gefühlsgebärden der Lebewesen, aber auch im Heulen des Sturmes kundgibt. Das andere, das ich die *harmonische* Eigenschaft des Tons nenne, weist ihm seinen Platz im akkordlichen Zusammenklang an, dessen natürliches Vorbild der aus Partialtönen zusammengesetzte physikalische Klang darstellt. Ich bezeichne das ununterbrochene Höherwerden und Abgleiten

*) Ähnlich auch G. Türk in seiner 1789 erschienenen Klavierschule.

der Tonlinie, das Tonkontinuum, als melodisch, da es grundlegend für das Zustandekommen der Melodie als einer durchgefühlten Tonstrecke ist, dagegen das Hoch und Tief der Töne als harmonisch: denn im harmonischen Zusammenklang kommt es nicht auf das Auf und Ab, auf die Tonrichtung an, sondern auf die Ton*lagerung*. Im Zusammenwirken von Melodie und Harmonie kommt den beweglichen Übergangsgliedern, den Strebetönen, melodische Bedeutung zu, während die beharrenden Zieltöne den harmonischen Charakter zum Ausdruck bringen.
Den Namen Harmonie im engeren Sinne verdient eigentlich nur der konsonante Dreiklang, d. h. der zu einem einheitlichen Gehörseindruck verschmelzbare Tönekomplex. Alles andere ist als melodisch zu bezeichnen, mithin vom Standpunkt der harmonischen Auffassung in obigem Sinne als fremdstimmig und dissonant. Der spezifisch melodische Ton gibt sich nicht nur durch seine Harmoniefremdheit, sondern auch durch seine motorische Tendenz, sein Streben nach Fortschreitung zu erkennen. Durch die Melodie kommt die musikalische Bewegung zustande, indem sie die Harmonie zwingt, aus ihrer selbstherrlichen Ruhe herauszutreten; und der Keil, den die Melodie in das geschlossene Gefüge der Harmonie treibt, ist die Dissonanz. Aber die Harmonie duldet die Störung nicht lange: der Kreis öffnet sich und verschlingt den Fremdkörper, ein Vorgang, den man als Dissonanzlösung bezeichnet.
Es ist klar, daß bei solchen Bewegungsvorgängen instinktiv das Hauptgewicht auf die möglichst enge Annäherung an den zu erreichenden Zielton gelegt wird. Denn die im Fluß befindliche Masse kümmert sich nicht um die gegenwärtige, sondern einzig um die zu erobernde Position. So ist die labilere Art der »melodischen« Intonation gegenüber der »harmonischen« psychologisch zu verstehen.
Ein Blick auf die neuere Entwicklung des musikalischen Vortrags und der musikalischen Produktion lehrt, daß die »Manier«, den Ton als bewegliches, d. h. *als melodisches Produkt* zu behandeln, immer mehr überhandnimmt. Im klassischen und akademisch-klassizistischen Stil war das bewußte Abweichen von den durch die Schwingungszahlen bestimmten Tonhöhen mit dem ästhetischen Geschmack unvereinbar. Die neuromantische Richtung in der Musik brachte auch auf diesem Gebiet Wandel; und das Sehnende, Verlangende, das in der engen Annäherung des Strebetons an den Zielton liegt — ein Vorgang, den man mit kühnem Bilde als den »Liebestod« des Leittons bezeichnen könnte — liefert uns einen Fingerzeig dafür, wo wir die Wiege der melodischen Intonation zu suchen haben. Es ist der »*Tristan*«, der den Elementen, die früher als naturalistisch verpönt waren, das Bürgerrecht im seriösen Vortragsstil verlieh. Während nämlich das Eindringen des chromatischen Grundwassers, das seit dem »Tristan« die Dämme der musikalischen Architektonik überschwemmte und ihr festes Gefüge ins Wanken

brachte, einerseits eine immer schärfere Spaltung der harmonischen Tonstufen zur Folge hatte und damit den Entwicklungsprozeß: Pentatonik — Diatonik — Chromatik bis zu seinem vorläufigen Abschluß in der Drittel- und Vierteltonmusik förderte, rief es andererseits ein erhöhtes, wenn man will, krankhaftes Ausdrucksbedürfnis hervor, das sich u. a. auch in der labileren Intonation, in einem bewußten Schwanken der Tondarstellung auswirkt. Daß dadurch der musikalische Vortrag, im Vergleich zur ehemaligen geradlinigen Haltung, ein stark feminines Gepräge erhielt, ist freilich nicht zu leugnen. Das heftige Beben, das *Vibrato*, dieses Rütteln an der Ruhelage des Tones, früher nur sparsam zur sanften Belebung der Phrase angewendet, wird heute von großen Geigern allgemein geübt, von bedeutenden Dirigenten gefordert. Auch das *Portamento* (Glissando), das gleitende Verbinden zweier oft weit auseinanderliegenden Stufen hat überhandgenommen, und die modernen Meister seit Mahler und Strauß zeichnen es in ihren Partituren direkt vor. Ohne Zweifel besteht ein innerer Zusammenhang zwischen der Betonung dieser naturalistischen Seite des Vortrags und dem Hang nach Selbstentblößung, der seit dem »Tristan« und der »Salome« einen Schleier nach dem anderen von der früher so schamhaft verhüllten Seele fallen läßt.
Es ist nun interessant, festzustellen, daß all diese Merkmale einer schwankenden Intonation auf eine *vorhistorische* Entwicklungsstufe zurückweisen, wo es eine Harmonie in unserem Sinne noch nicht gab, die musikalische Orientierung also rein melodisch erfolgte. Und gerade die modernste Art des musikalischen Schaffens bedient sich ähnlicher Mittel wie die primitive Urmusik. Vor unseren Augen vollzieht sich ein Entwicklungsprozeß. Wir sehen die schrittweise Verdrängung der Konsonanz durch die Dissonanz, die Bevorzugung der bitonalen und Mehrklangsbildungen; die Weiterungen und Schwankungen der Tonalität bis zu ihrer völligen Zerstörung; das Eindringen der Fremdstimmigkeit in die Polyphonie, bis sich diese zum »linearen Kontrapunkt« wandelt: also *das allmähliche Überwuchern des melodisch-heterophonen Prinzips* (im obigen Sinne) *über den harmonischen Faktor.*

RICHARD STRAUSS' WERKE FÜR KLAVIER

VON

MAX STEINITZER-LEIPZIG

Aus einer vorgesehenen Abhandlung »Richard Strauß' Werke für Klavier« wird eine Plauderei werden, die eher den allgemeineren Titel »Richard Strauß und das Klavier« verdient, das fühle ich schon, ehe ich die Feder

ansetze. Denn das Klavier spielt im Straußischen Schaffen eine unendlich größere Rolle, als die ausdrücklich für Klavier bestimmten und dafür gesetzten Werke. Strauß gehört zu den Meistern, von denen niemand berichtet hat, daß sie in besonderem Maße übten, die aber »es konnten«, sobald pianistische Anforderungen an sie herantraten. Jeder über seinen Lebenslauf auch nur oberflächlich informierte erinnert sich an das Erstaunen selbst des Großmeisters Hans von Bülow, daß der 21 jährige bei seinem ersten öffentlichen Auftreten als Pianist Mozarts A-dur-Konzert tadellos meisterte und wie das durch Bülow doch sicher verwöhnte Meininger Publikum von der Brillanz in der Wiedergabe des Klavierparts im Straußischen Klavierquartett durch den Autor entzückt war.
Wie es Menschen gibt, die sozusagen als Zentauren auf die Welt gekommen und denen man schon als Kind den guten Reiter ansieht, so ist mancher für das Klavier geboren und hat von Anfang an, vielleicht mit schlechten Fingersätzen, aber sofort musikalisch, angeschlagen. Er zieht bald einen betörenden Ton aus dem Instrument, führt hundert kleine Raffiniertheiten aus, ohne es selbst zu beachten. So war es mit Richard Strauß. Köstlich, wie er einst als Gymnasiast das Thema: »Gerecht ist unsere Sache!« aus der Verschwörungsszene der »Hugenotten« spielte, als Beweis für die Minderwertigkeit des in *beiden* Lagern, dem romantischen wie dem fortschrittlichen, verpönten Meyerbeer und ihm ein Zuhörer einwarf: »Wenn du es *so* spielst, muß es ja jeder schön finden!«

*

Schon in den ungedruckten Jugendwerken, von denen einige, wie die Sonaten in E-dur, c-moll, die Variationen mit Fuge in a-moll, die im Konzertsaal oder Rundfunk sicher großem Interesse begegnen würden, zeigt sich als echt Straußische Note jene Verbindung von weicher Harmonik und spritziger echter Klavierfigur, die im Wechsel oder Zusammenwirken für Straußens persönlichen Klavierstil bedeutsam bleibt und aus seiner eigenen Art des Spielens hervorgeht.
Schon unter den im 17. Lebensjahr geschriebenen fünf Klavierstücken op. 3 ist das vierte mit seinen spritzigen, durch Taktverschiebungen gewürzten sechs Achteln ein sicherer Schlager und dabei schon recht persönlich. Das Adagio der Klaviersonate op. 5 aber, in das ein köstliches Scherzo, wie sich die Gesteinskundigen ausdrücken, »eingesprengt« ist, zählt gewiß zu dem allerbesten, was je im Fahrwasser Mendelssohns segelte; das gleiche läßt sich von Nummer 1 der »Stimmungsbilder« op. 9 »Auf stillem Waldespfad« und Nummer 4 »Träumerei« in bezug auf Schumann sagen. Der Rundfunk, der sich doch mit Erfolg bestrebt, gedankenlos gewohnte Unterlassungssünden des Konzertsaals gutzumachen, fände für eine Stunde am Klavier, ebenso wie für Lied, Kammermusik, Orchester, Chor, unter der Gesamtmarke »Der

unbekannte Richard Strauß« dankbaren und ergiebigen Stoff. [illegible]
selbst ist gegen seine frühe Vergangenheit nicht gerecht. In Mün[illegible]
suchte ihn eine junge Dame, die nur seine berühmten Werke kannte, [illegible]
als sie op. 5 auf dem Flügel liegen sah, erstaunt ausrief: »*Sie* haben eine Klaviersonate geschrieben, Herr Hofkapellmeister?« — »Nehmen S' 'n mit, den Schmarrn!« bat Strauß, »dann seh' ich ihn nicht mehr!« Übrigens bleibt, selbst wenn man sich bei den drei Klavierheften die »Rosinen aus dem Stollen« gesucht hat, noch genug des apart Anziehenden, wie das letzte Stück von op. 9, »Heidebild« oder das Scherzo der Sonate.

Wie bei einer geologischen Profilkarte immer wieder die gleichen Schichten, wenn auch nach langen Unterbrechungen, an die Oberfläche kommen, so ist es bei Strauß mit den so verschiedenen Komponenten seines Schaffens. Keine verschwindet endgültig darin, und wenn sie Jahrzehnte lang zurücktreten. So tritt das ausgesprochen virtuose Element, das sich im Klavierquartett schon etwas vorbereitet, explosiv in der »Burleske« auf, um dann, neben dem Schillern einiger Stellen im Orchester der »Ariadne« und des »Intermezzo«, erst später in den beiden Gelegenheits-Konzertstücken für die linke Hand wieder voll hervorzutreten. Dazwischen blitzt es allerdings vorübergehend in nicht wenigen Liedern auf, von denen das »Lied der Frauen« ja beinahe ein richtiges kleines Konzertstück ist. Bekannt ist, daß Strauß einmal in München, nachdem er Ludwig Wüllner das »Lied an meinen Sohn« begleitete, in bezug auf eine halsbrecherische Klavierstelle im Künstlerzimmer äußerte: »Das soll der Teufel spielen!« Von dem »Ständchen« an, mit seiner entzückenden Fis-dur-Begleitung, war der 22jährige Strauß ein wichtiger Mann für alle Konzertbegleiter geworden, dankbar gepriesen von den geschickten, von den ungeschickten verwünscht.

*

Zunächst übertrug Strauß seine erfolgreichen Werke selbst für Klavier, zuerst die Bläserserenade zweihändig, aber für seine eigene prachtvolle Klavierhand, für gewöhnliche Hände zu schwer, so daß er für den Druck eine leichtere Reduktion herstellte. Die Bläser-Serenade und -Suite, die f-moll-Sinfonie, die sinfonische Fantasie »Aus Italien« bearbeitete Strauß vierhändig, auch die Klavierübertragung des Orchesterparts zum Violinkonzert stammt von ihm. Alle diese Übertragungen spielen sich vorzüglich. Von der Fantasie »Aus Italien« an, 1885, war es dann *Otto Singer*, durch dessen Feder Strauß zum klavierspielenden Kreise seiner Verehrer sprach, bei diesem Werke durch eine Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen. Ebenso beim »Don Juan«, von dem aber, wie bei allen folgenden Instrumentalwerken, auch eine zweihändige Ausgabe Singers erschien. Dieser hat dann sämtliche sinfonischen Dichtungen von Macbeth (von dem Strauß selbst eine ungedruckte Bearbeitung zu vier Händen schrieb), bis zur Alpensinfonie

ansetze. Denn das Klavier spielt im Straußischen Schaffen eine unendlich größere Rolle, als die ausdrücklich für Klavier bestimmten und dafür gesetzten Werke. Strauß gehört zu den Meistern, von denen niemand berichtet hat, daß sie in besonderem Maße übten, die aber »es konnten«, sobald pianistische Anforderungen an sie herantraten. Jeder über seinen Lebenslauf auch nur oberflächlich informierte erinnert sich an das Erstaunen selbst des Großmeisters Hans von Bülow, daß der 21 jährige bei seinem ersten öffentlichen Auftreten als Pianist Mozarts A-dur-Konzert tadellos meisterte und wie das durch Bülow doch sicher verwöhnte Meininger Publikum von der Brillanz in der Wiedergabe des Klavierparts im Straußischen Klavierquartett durch den Autor entzückt war.

Wie es Menschen gibt, die sozusagen als Zentauren auf die Welt gekommen und denen man schon als Kind den guten Reiter ansieht, so ist mancher für das Klavier geboren und hat von Anfang an, vielleicht mit schlechten Fingersätzen, aber sofort musikalisch, angeschlagen. Er zieht bald einen betörenden Ton aus dem Instrument, führt hundert kleine Raffiniertheiten aus, ohne es selbst zu beachten. So war es mit Richard Strauß. Köstlich, wie er einst als Gymnasiast das Thema: »Gerecht ist unsere Sache!« aus der Verschwörungsszene der »Hugenotten« spielte, als Beweis für die Minderwertigkeit des in *beiden* Lagern, dem romantischen wie dem fortschrittlichen, verpönten Meyerbeer und ihm ein Zuhörer einwarf: »Wenn du es *so* spielst, muß es ja jeder schön finden!«

*

Schon in den ungedruckten Jugendwerken, von denen einige, wie die Sonaten in E-dur, c-moll, die Variationen mit Fuge in a-moll, die im Konzertsaal oder Rundfunk sicher großem Interesse begegnen würden, zeigt sich als echt Straußische Note jene Verbindung von weicher Harmonik und spritziger echter Klavierfigur, die im Wechsel oder Zusammenwirken für Straußens persönlichen Klavierstil bedeutsam bleibt und aus seiner eigenen Art des Spielens hervorgeht.

Schon unter den im 17. Lebensjahr geschriebenen fünf Klavierstücken op. 3 ist das vierte mit seinen spritzigen, durch Taktverschiebungen gewürzten sechs Achteln ein sicherer Schlager und dabei schon recht persönlich. Das Adagio der Klaviersonate op. 5 aber, in das ein köstliches Scherzo, wie sich die Gesteinskundigen ausdrücken, »eingesprengt« ist, zählt gewiß zu dem allerbesten, was je im Fahrwasser Mendelssohns segelte; das gleiche läßt sich von Nummer 1 der »Stimmungsbilder« op. 9 »Auf stillem Waldespfad« und Nummer 4 »Träumerei« in bezug auf Schumann sagen. Der Rundfunk, der sich doch mit Erfolg bestrebt, gedankenlos gewohnte Unterlassungssünden des Konzertsaals gutzumachen, fände für eine Stunde am Klavier, ebenso wie für Lied, Kammermusik, Orchester, Chor, unter der Gesamtmarke »Der

unbekannte Richard Strauß« dankbaren und ergiebigen Stoff. Aber der Autor selbst ist gegen seine frühe Vergangenheit nicht gerecht. In München besuchte ihn eine junge Dame, die nur seine berühmten Werke kannte, und als sie op. 5 auf dem Flügel liegen sah, erstaunt ausrief: »*Sie* haben eine Klaviersonate geschrieben, Herr Hofkapellmeister?« — »Nehmen S' 'n mit, den Schmarrn!« bat Strauß, »dann seh' ich ihn nicht mehr!« Übrigens bleibt, selbst wenn man sich bei den drei Klavierheften die »Rosinen aus dem Stollen« gesucht hat, noch genug des apart Anziehenden, wie das letzte Stück von op. 9, »Heidebild« oder das Scherzo der Sonate.

Wie bei einer geologischen Profilkarte immer wieder die gleichen Schichten, wenn auch nach langen Unterbrechungen, an die Oberfläche kommen, so ist es bei Strauß mit den so verschiedenen Komponenten seines Schaffens. Keine verschwindet endgültig darin, und wenn sie Jahrzehnte lang zurücktreten. So tritt das ausgesprochen virtuose Element, das sich im Klavierquartett schon etwas vorbereitet, explosiv in der »Burleske« auf, um dann, neben dem Schillern einiger Stellen im Orchester der »Ariadne« und des »Intermezzo«, erst später in den beiden Gelegenheits-Konzertstücken für die linke Hand wieder voll hervorzutreten. Dazwischen blitzt es allerdings vorübergehend in nicht wenigen Liedern auf, von denen das »Lied der Frauen« ja beinahe ein richtiges kleines Konzertstück ist. Bekannt ist, daß Strauß einmal in München, nachdem er Ludwig Wüllner das »Lied an meinen Sohn« begleitete, in bezug auf eine halsbrecherische Klavierstelle im Künstlerzimmer äußerte: »Das soll der Teufel spielen!« Von dem »Ständchen« an, mit seiner entzückenden Fis-dur-Begleitung, war der 22jährige Strauß ein wichtiger Mann für alle Konzertbegleiter geworden, dankbar gepriesen von den geschickten, von den ungeschickten verwünscht.

*

Zunächst übertrug Strauß seine erfolgreichen Werke selbst für Klavier, zuerst die Bläserserenade zweihändig, aber für seine eigene prachtvolle Klavierhand, für gewöhnliche Hände zu schwer, so daß er für den Druck eine leichtere Reduktion herstellte. Die Bläser-Serenade und -Suite, die f-moll-Sinfonie, die sinfonische Fantasie »Aus Italien« bearbeitete Strauß vierhändig, auch die Klavierübertragung des Orchesterparts zum Violinkonzert stammt von ihm. Alle diese Übertragungen spielen sich vorzüglich. Von der Fantasie »Aus Italien« an, 1885, war es dann *Otto Singer*, durch dessen Feder Strauß zum klavierspielenden Kreise seiner Verehrer sprach, bei diesem Werke durch eine Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen. Ebenso beim »Don Juan«, von dem aber, wie bei allen folgenden Instrumentalwerken, auch eine zweihändige Ausgabe Singers erschien. Dieser hat dann sämtliche sinfonischen Dichtungen von Macbeth (von dem Strauß selbst eine ungedruckte Bearbeitung zu vier Händen schrieb), bis zur Alpensinfonie

und, vom Guntram an, den Orchesterpart aller Straußischen Bühnenwerke für Klavier übertragen. Bis wenige Wochen vor seinem Tode, Januar 1931, war Singer in der gleichen Weise tätig, seine letzten Strauß-Arrangements waren der Männerchorzyklus »Die Tageszeiten« und die Neugestaltung von Mozarts »Idomeneo«. (Dazwischen schob sich d'Alberts komische Oper »Die Witwe von Ephesus«.) Er hat auch für die Universal-Edition das Klavierquartett op. 13 vierhändig gesetzt.

Singers praktisch musikalische Ausbildung war sehr umfassend. Als Violinist bis zur Virtuosität geschult, hatte er im Gürzenich-Orchester gespielt, dann auch einige Zeit mit großem Erfolg den Kölner Männergesangverein geleitet; seine Gewandheit als Orchesterdirigent war so groß, daß er zum Beispiel 1901 die Wiederholung eines Richard Strauß-Konzerts des Berliner Tonkünstlerorchesters mit der Bergsinfonie von Liszt und Bruckners Dritter zu lebhaftester Anerkennung der Presse leitete. Sein starker Trieb zur Unabhängigkeit, eine gewisse Menschenscheu und das Fehlen jeglichen Sinnes für Propaganda, Reklame und Protektion ließ ihn seit 1890, wo er »Tod und Verklärung« bearbeitete, immer ausschließlicher zu dieser menschenfernen, abgeschiedenen Tätigkeit zurückkehren.

Über die Qualität von Singers Klavierbearbeitungen hat sich Strauß als Autor der Originale oft genug mit größter Dankbarkeit ausgesprochen; er schätzte die Bedeutung sinngetreuer, verständnisvoller und spielbarer Klaviersätze und würdigte vollauf die Schwierigkeit, beide Gruppen von Anforderungen zu vereinigen. Die Grundlage dazu bildete bei Singer neben der souveränen Beherrschung des Klaviersatzes die eindringendste Kenntnis des großen Orchesters und der Straußischen Partituren. Hat er doch mit dem Berliner Tonkünstlerorchester für den auf Kunstreisen weilenden Strauß die denkbar schwierigsten Werke fertig einstudiert. 1902 schreibt Strauß an ihn: »Heldenleben ging heute früh großartig, ich habe nur *eine* Stunde probiert. Sie haben Ihre Sache wundervoll gemacht, tausend Dank.« Das gleiche war schon vorher mit dem Breslauer Musikvereinsorchester und dem »Zarathustra« der Fall. Auch die Bearbeitung der »Elektra« für kleinere Orchester und des »Rosenkavalier« mit Strauß' Einlagen für den Film stammt von ihm. An die Witwe Singers schrieb Strauß: »Sein Tod reißt auch in mein Leben eine Lücke, die ebenso wenig mehr auszufüllen sein wird, wie der Verlust Hofmannsthals. Seine unschätzbare Mitwirkung an meinem Lebenswerk sichert allein ihm einen dauernden Platz in der Musikgeschichte, wie in meinem Herzen auch der Dank für seine treue Gefolgschaft nicht erlöschen wird.« Ein prachtvoller Lorbeerkranz hat die Zeilen begleitet.

Strauß komponierte sehr gerne am Klavier. Natürlich nicht weil er nötig hatte, sich vom schönen oder charakteristischen Klang des jeweiligen Einfalls zu überzeugen, obgleich gerade den großen Neuerern in der Harmonik, die in der ganzen Musikgeschichte an den Fingern herzuzählen sind, —

besonders nahe liegt, alle Kombinationen auch des äußeren Gehörs auf den bloßen Klang hin zu kontrollieren, was ihnen als Eingebung des inneren zufiel. Vielmehr ist es eine stetige Anregung des Erfindungszentrums, die er oft durch die auf den Tasten ruhende Hand zu Hilfe rief. Ohne Einfluß aber auf die kompositorische Gestaltung konnte diese Äußerlichkeit des Schaffens nicht bleiben. Es gibt zahlreiche Stellen der Straußpartituren, denen auf dem Klavier eine gewisse »Griffigkeit« innewohnt, gibt unter vielem anderen Halbtonrückungen nach oben in mancher dann wieder zur Grundtonart findenden harmonischen Entwicklung, die so frappierend »in der Hand liegen«, daß man kaum um die Annahme eines unbewußten Einflusses von Tastengefühl herumkommt. Viele andere Stellen freilich bewahrheiten die Anschauung, daß gerade das dem Klavier Widerstrebende, ja dafür Ungeeignete, das Orchestergemäße sei. In der »Ägyptischen Helena« zum Beispiel sind Episoden, vor denen auch der geschickte Partiturspieler ziemlich ratlos dasitzt. Und gerade bei solchen war es Otto Singer, — um noch einmal auf den überbescheidenen Mann zurückzukommen — der, ohne eine Minute zu verlieren, intuitiv aus dem scheinbar Unübersehbaren das Richtige herausgriff und die Klavierübertragung sozusagen abschrieb, als stände sie anstatt der verwickelten Partitur vor ihm, nur in seltenen Fällen auf dem Instrument selbst nach der besten Klangwirkung und den spielbaren Griffen suchend.

*

Von der Klavierwirkung Straußischer Werke hört man trotzdem nur sehr wenig sprechen. Seinerzeit hat sich Eduard Risler eine glänzende Übertragung des Till Eulenspiegel zurechtgelegt, die er aber nicht häufig vortrug; mit der Wirkung des Originals hielt sie eben keinen Vergleich aus, und auch die spezifisch pianistischen Werte kamen, eben infolge von Straußens oft so stark klavierverwandt schaffender Klangfantasie, im Orchester ganz anders heraus. Das Spielen aber, sei es durch Künstler oder hervorragende Liebhaber, aus Partitur oder Klavierauszug, vollzieht sich im stillen Stübchen. Obgleich das erstere dem Dirigenten sicher manche wertvolle Anregungen gibt. Das fast zur Tradition gewordene, bis zur Unkenntlichkeit gehende Verhetzen von Stellen wie dem Hauptthema gleich zu Anfang des »Heldenlebens« wäre unmöglich, wenn das Gefühl für die Wiedergabe nicht dem Mutterboden des am eigenen Partiturspiel herangewachsenen Gehörs durch die »Routine« des bloßen Taktschlagens längst entzogen wäre. Und gerade das Heldenleben spielt sich so überaus herrlich! Aus dem lebendigen Gefühl der tiefen Verbundenheit der beiden Vorstellungen »Richard Strauß« und »Das Klavier« könnte so manche fruchtbare Anregung für »Auffassung« und Programmgestaltung erwachsen!

EIN ARCHIV UND JAHRBUCH DER MUSIK-ORGANISATION SCHON IM JAHRE 1842!

VON

ANNELIESE LANDAU-BERLIN

Mit dem Erscheinen des »Jahrbuchs der Deutschen Musikorganisation« ist auch auf die musikorganisatorischen Versuche Carl Marias von Weber und auf die Kretzschmars hingewiesen worden. Einen der interessantesten und echtesten Vorgänger des von Reich und Preußen eingerichteten Archivs der Deutschen Musikorganisation hat man aber bis jetzt noch nicht genannt: »Das musikalische Auskunfts-Bureau« des Franz Glöggl in Wien.

Im Jahre 1842 gab der »Expeditor und Kanzlei-Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates«, Franz Glöggl folgendes bekannt:

»NEU EROEFFNETES AUSKUNFTS-BUREAU IN WIEN FÜR MUSIKALISCHE ANGELEGENHEITEN JEDER ART

Eine hohe Landes-Regierung hat die Errichtung dieses Auskunfts-Bureau's als eine, dem musikalischen Interesse des kunstliebenden Publikums erwünschte und entsprechende Anstalt gnädigst bewilligt. Der Zweck dieser Anstalt ist, sowohl dem Künstler und dem ausübenden Musiker, als auch dem Publikum einen Gelegenheitspunkt darzubieten, — für die Ersteren — Beschäftigung und Ausübung ihrer Kenntnisse aufzufinden, — dem Letzteren — die Wahl und das schnelle Auffinden seiner verschiedenen musikalischen Benöthigungen zu erleichtern.«

Glöggls musikalisches Auskunfts-Bureau war also als Arbeitsnachweis für Musiker, gleichzeitig aber außerdem als Information über die bestehenden musikalischen Organisationen gedacht.

»Der hohen Ortes gnädigst bewilligte Wirkungskreis ist folgender: Auskunft zu ertheilen ... über Vermittlung der Engagements von Solo-Sängern, Choristen, Künstlern auf allen Instrumenten und Orchester-Mitgliedern für Theater, Hof-, Regiments-, Kirchen und Privat-Capellen ... über die zum Arrangement eines Concertes nöthigen Schritte und die Besorgung alles hierzu Erforderlichen ...«

Auskunft aber auch zu erteilen — und das ist für unsere heutigen organisatorischen Arbeiten das besonders Interessante:

»über die sowohl in Wien als in der österreichischen Monarchie bestehenden Musik-Vereine und Conservatorien, und deren innere Einrichtungen; über alles jedem Kunstfreunde Erforderliche in Hinsicht auf Erlangung seiner musikalischen Bedürfnisse, als da sind: das Auffinden von Lehrern für alle Instrumente und den Gesang, Auskünfte über diejenigen Individuen, Musikalien und Instrumente, welche für größere Produktionen, als: Gelegenheitsmusiken bei Familienfesten und Nachtmusiken, oder für häusliche Unterhaltungen, als: Tanzmusik etc. gewünscht werden; über die in Wien sehenswerten Bibliotheken und Sammlungen von musikalischen Instrumenten, Musikalien und sonstigen musikalischen Kunstwerken, über neue musikalische Erfindungen, über

Musik-Instrumentenmacher, Musikalienhandlungen und Leihanstalten, Notenstecher, Drucker, Copisten und Stimmer . . .«

Und an Hand des Materials, das einem derartigen Auskunftsbureau — heute sagen wir Archiv — zur Verfügung stehen muß, plant Glöggl die Herausgabe eines Jahrbuchs, das auch 1842 gleichzeitig mit der Eröffnung des Auskunftsbureaus das erstemal als »Musikalischer Geschichts- und Erinnerungs-Kalender für den österreichischen Kaiserstaat auf das gemeine Jahr 1842« erscheint.

Glöggls Kalender ist aber nur in seinem ersten Teil ein regelrechter Kalender mit den Geburts- und Todestagen der Musiker, die man 1842 für die Bedeutendsten hielt, mit Angabe der Feste und »Finsternisse«, der staatlichen Trauertage, der Gerichtsferien und der »Stämpel«-Gebühren. Der Kalender ist eigentlich nur Einleitung — Konzession an ein weitschichtigeres Publikum — zu einem kleinen Jahrbuch der Musikorganisation. Es steht über diesem zweiten umfangreicheren Teil des Glögglschen Buches zwar nur »Verzeichnis der Musikvereine und Conservatorien«, aber unter »Musikverein« sind weltliche und kirchliche, Berufs- und Liebhaber-Organisationen gefaßt; und »Verzeichnis« ist nicht etwa nur ein Aufzählen von Namen und Adressen, sondern bringt tatsächlich schon — wie das heutige Jahrbuch der deutschen Musikorganisation — die geschichtliche Entwicklung und den inneren Aufbau der einzelnen Organisationen, zum Teil sogar schon mit genauer Angabe der Unterrichtsbedingungen, der Verträge, der Gehalt- und Pensionsverhältnisse oder der für die einzelnen Organisationen typischen Programmgestaltung.

Drei willkürlich herausgegriffene Beispiele mögen beweisen, daß Glöggls Kalender in der gleichen Art zu arbeiten versuchte wie heute das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation«:

Der Musikverein zu Tyrnau »hat unterstützende, wirkende und Ehren-Mitglieder. Jedes Individuum, das sich zu einem jährlichen Beitrage von wenigstens 6 Gulden, und zu einer Aufnahms-Einlage von 2 fl. 30 kr., oder zur unentgeltlichen Mitwirkung im Orchester verbindet, ist wirkliches Mitglied. Personen, welche sich durch freiwillige Beiträge, Geschenke oder durch ihren unterstützenden Einfluß auszeichnen, werden zu Ehrenmitgliedern ernannt.«

Dann folgen namentlich genannt der Protektor und die Vorsteher des Vereins, die Sekretäre, Kassierer, Ausschußmitglieder, Ordnungskommission und Angestellte. Oder:

»Pensions-Gesellschaft der Bühnenkünstler des Prager ständischen Theaters: Die Pensionen der ersten Sänger, Schauspieler, ersten Souffleure und ersten Kapellmeister bestehen in drei Kathegorien, zu 1000 fl. C. M., 800 fl. und 400 fl. C. M. nach Verhältnis der Gage. Anspruch auf den ganzen Bezug einer dieser Classen hat jedes Mitglied, welches 25 Jahr bei diesem Theater unausgesetzt gedient. Mit 15 Jahren erhält es ein Drittheil, mit 20 Dienstjahren zwei Drittheile. Präsident war der Appellationsrath Freiherr von Hess. Er hat die Stelle niedergelegt. Provisorisch versieht jetzt diese Stelle

der Vicepräsident Hr. Prohaska. Direktor ist der jedesmalige Theaterdirektor, gegenwärtig Hr. Stöger ...«

Und ein Beispiel aus der Musikerziehung in Bologna:

Es wurde ein neues Musik-Institut für Gesang und Instrumente im Jahre 1809 errichtet, dieses enthält 6 Classen und 6 Professoren für Contrapunkt, Pianoforte und Orgel, Gesang, Violin, Viola, Violoncell und Contrabass und für die Oboe. Es unterhält 50 Schüler und nennt sich: Academia Filarmonica.«

Glöggl gibt also schon 1842 eine knappe Darstellung von den Institutionen, die wir 1931 für musikorganisatorisch besonders wichtig erachten. Freilich unterlaufen Glöggl auch manchmal Werturteile wie »Welch' musikalisches Klima!« Aber man kann sich denken, was für ein Jahrbuch der Musikorganisation schon 1843 entstanden wäre, wenn der österreichische Staat damals die Notwendigkeit der Glögglschen organisatorischen Arbeiten erkannt hätte. Denn wenn sogar noch heute die Bearbeiter des »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« über die teilweise mangelhafte oder direkt verweigerte Auskunft einzelner Organisationen klagen müssen — wo doch staatliche Institutionen als Herausgeber zeichnen — muß Franz Glöggls rein privates Unternehmen noch vielmehr dem Mißtrauen der einzelnen Organisationen ausgesetzt gewesen sein. Denn er kann bei einigen Städten mehrere Seiten Bericht geben, dafür wieder bei anderen nur verzeichnen: »besitzt einen Musikverein«. Aus eigenen Kräften konnte Glöggl kein nationales Jahrbuch systematisch aufbauen, er konnte nur wahllos zu jedem Material greifen, das ihm zufällig zur Verfügung gestellt wurde. Städte aus Österreich-Ungarn, Italien, Polen, Preußen, Bayern, Sachsen und der Schweiz finden sich durcheinander; aber Glögll hofft in den späteren Jahrgängen mehr geben zu können:

»Der Herausgeber wird diesen Kalender auch in künftigen Jahren, für welche schon vieles Material bereit liegt, und nur Sicht und Ordnung erwartet, mit Vergnügen fortsetzen: .. In diesem Sinne werden auch alle musikalischen Vereine eingeladen, dem Gefertigten ihre Leistungen gefälligst bekannt zu geben; denn durch die Veröffentlichung der Leistungen des Einen, sollen jene des Anderen angeregt, und zum brüderlichen Wettstreit gespornt werden.«

Aber es ist zu keinem zweiten Jahrgang mehr gekommen, trotzdem Glöggl sich an einen großen Käuferkreis wendete, indem er nach biedermeierlicher Art Gedichte, musikalische Erzählungen und Anekdoten beigab, trotzdem er — im Sinne des heutigen Hesse-Kalenders — mit einem ausführlichen Adressenverzeichnis der Musikalien- und Instrumentenhandlungen, der Lehranstalten, der Instrumentenbauer, der Kopisten und Zeitschriften sein Jahrbuch zu vervollständigen suchte.

Auch über die Existenz des musikalischen Auskunfts-Büros finden sich nach 1844 keine Zeitungsnotizen mehr. So blieben beide, Auskunfts-Büro und Kalender, ein kurzer, aber in Idee und Anlage richtiger Anfang zur Erfassung der Musikorganisation.

mercoledì sera

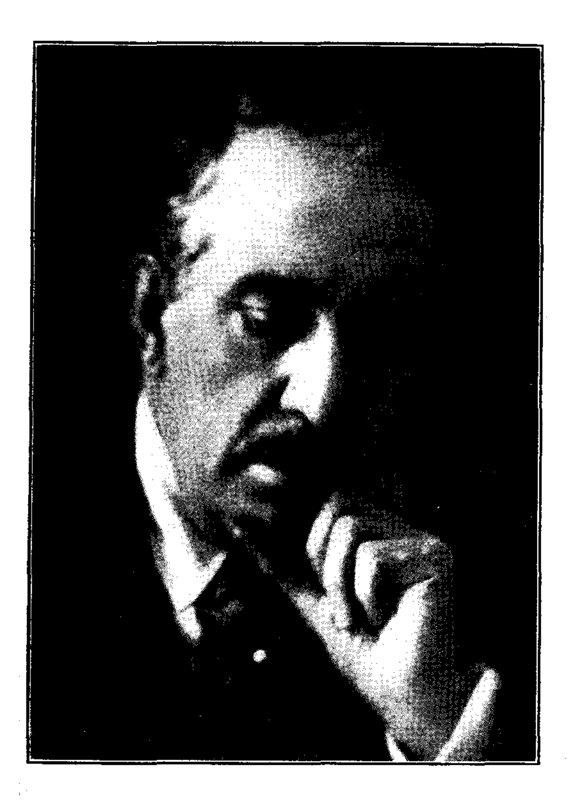
Caro Adamino

Per ora è poco male la cura - applicazioni esterne - ma lunedì Dio sa cosa mi faranno - per arrivare nell'interno sotto l'epiglottide! Assicurano che non soffrirò - e dicono anche che guarirò. Ora comincio a sperarlo - giorni fa avevo persa ogni speranza di guarigione. E che ore e che giorni -! Io sono pronto a tutto - Scrivetemi qualche volta

Skizze zur Turandot

Puccinis letzter Brief

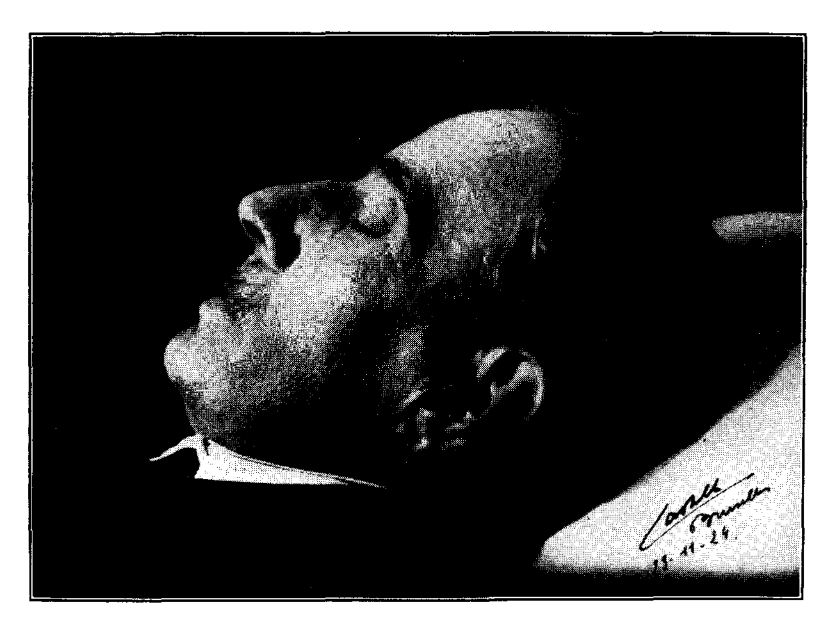
Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin



Puccinis letztes Bildnis



Der fünfzigjährige Puccini



Puccini auf dem Totenbett

Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin

ZUR TANTIEMENFRAGE

Erwiderung und Schlußwort

Im Septemberheft der »Musik« erschien ein Aufsatz von *Richard H. Stein*, betitelt: »Tantiemen, Tantiemen!« Der Aufsatz beschäftigt sich mit den Aufführungsrechtsgesellschaften, die in Deutschland die Urheberrechte auf dem Gebiet der Musik wahrnehmen, also von den Konzertveranstaltern Tantiemen einziehen und die eingezogenen Gelder an Mitglieder und Bezugsberechtigte verteilen. Der Verfasser behandelt diese Frage in einer Form, die vermuten läßt, als ob die aus der Öffentlichkeit stammenden Gelder ungerecht, in einer das öffentliche Interesse schädigenden Art und Weise verteilt würden. Soweit sich dabei Herr Stein in Interna der drei Gesellschaften, der GEMA (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte), der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) einmischt, müssen es die Vorstände ablehnen, auf seine Ausführungen einzugehen. Die Organisation ist eine Angelegenheit der Mitglieder, die Außenstehende nichts angeht. Die sachlichen Erörterungen des Artikels müssen dagegen zurückgewiesen werden; denn sie sind Darstellungen, die den tatsächlichen Verhältnissen überhaupt nicht gerecht werden oder gar völlig unrichtig sind.
Auf die Verteilungssysteme hier einzugehen, ist unmöglich. So wie Herr Stein es allzu großzügig darlegt, werden sie jedenfalls nicht gehandhabt. Insbesondere ist die Beschreibung der Beteiligung der Bearbeiter insofern falsch, als hier die Gesellschaften in ihren Systemen am meisten voneinander abweichen. Die Gesellschaften sind sich aber dieser und anderer Verschiedenheiten durchaus bewußt und haben die Notwendigkeit der wirtschaftlichen Gleichstellung ihrer gleichartigen Mitglieder sogar seit langem vertraglich als ein möglichst schnell zu verwirklichendes Ziel bezeichnet. Ebenso unrichtig ist die Behauptung, daß die Mitglieder der GDT ohne jede Nachprüfung mit dem zufrieden sein mußten, was ihnen jährlich ausgezahlt wurde. Aus der Luft gegriffen sind die Einnahmeziffern für zwei Schlager. Wir stellen die Unrichtigkeit dieser Behauptungen fest, obwohl es sich auch hier noch um Interna der Gesellschaften handelt.
Stein erklärt, daß das Gesetz, kraft dessen die Komponisten in der Lage sind, Tantiemen einzuziehen, dringend reformbedürftig sei, weil es den Schlagerkomponisten sehr hohe Einnahmen, dagegen den besten zeitgenössischen Tondichtern nur ein Taschengeld zu erwerben ermögliche. Wie sich Herr Stein diese Reform vorstellt, hat er allerdings verschwiegen. Wenn wir Stein richtig verstehen, dann ist doch sein Ziel, den ernsten Komponisten mehr Einnahmen zu verschaffen und die Einnahmen der Unterhaltungsmusikkomponisten zu erniedrigen. Stein sagt allerdings nicht Unterhaltungs-

musik-, sondern Schlager-Komponisten und bezieht sich auf das niedere Niveau vieler Schlager. Damit werden alle Begriffe in falsche Beziehungen gebracht. Genau so wie es gute und schlechte Unterhaltungsmusik gibt, haben wir gute und schlechte seriöse Musik. Oder ist alles seriöse gut und alles unterhaltende schlecht? Will nun Herr Stein künstlerisch oder kulturell werten und danach wirtschaftlich bemessen? Das ist leider nicht zu verwirklichen, so schön es wäre. Wir sind gezwungen, künstlerische von wirtschaftlichen Fragen streng zu trennen, ebenso wie wirtschaftlichen vom künstlerischen Erfolg eines Stückes. So paradox es erscheinen mag: Nur wenn wir jedes Gebiet nach seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten fördern, werden sich am Ende beide Gebiete helfen und stützen können. Aus dieser Erkenntnis handeln die Gesellschaften, die in ihrer Eigenschaft als Aufführungsrechtsgesellschaften wirtschaftliche Ziele haben, indem sie versuchen, jeder Kategorie ihrer Mitglieder wirtschaftlich zu helfen, soweit es die praktischen Verhältnisse erlauben. Aber eine künstlerische Bewertung des einzelnen Mitgliedes ist dabei nicht möglich. Durch die Popularität und Beliebtheit der Unterhaltungskomponisten werden die Haupteinnahmen der Gesellschaften erzielt; dadurch erhalten auch die ernsten Komponisten Bezüge, die sie sich allein nicht verschaffen könnten. Wenn also das Gesetz den Unterhaltungsmusikkomponisten Möglichkeiten verschafft, die sie ohne die ernste Musik vielleicht nicht erlangt hätten, so haben die ernsten Komponisten ihrerseits Vorteile, die ohne die Unterhaltungsmusikkomponisten nicht denkbar wären, —praktische Vorteile sind nicht das gleiche wie anerkannte Rechte. Und weiß Herr Stein, daß die Schwierigkeiten, die sich in den letzten Monaten in bezug auf die Tantiemenfrage ergaben und der Öffentlichkeit bekannt wurden, vorwiegend von der Tatsache ausgehen, daß die Veranstalter ernster Musik keine Tantiemen zahlen wollen oder können? Die Tantiemenfrage richtet sich eben doch nach Angebot und Nachfrage. Solange die Unterhaltungsmusik in einem hohen Maße nachgefragt ist, werden für diese Musik auch hohe Gesamteinnahmen an Tantiemen gezahlt werden. Dagegen ist auf dem Gebiet der ernsten Musik ein Rückgang an Aufführungen, also an Einnahmen festzustellen. Wenn Herr Stein bemängelt, daß ein Unterhaltungskomponist viel und ein ernster Komponist wenig verdient, dann sollte er von seinem Standpunkte aus den Geschmack des Publikums dafür verantwortlich machen, der Unterhaltungsmusik in guter und schlechter Form fördert, während die Masse des Publikums an ernster Musik von Tag zu Tag aus vielen Gründen uninteressierter wird. In welcher Art will Stein diese Zustände durch ein Gesetz reformieren? Für die Verteilung ihrer Einnahmen brauchen die Komponisten kein Gesetz. Dafür sorgen sie allein aus dem Empfinden ihrer gegenseitigen Gebundenheit und aus kollegialer Hilfsbereitschaft. Oder will Herr Stein durch Gesetze die Einnahmen für die ernste Musik steigern? Dann würden wir ihm nur empfehlen, sich einmal mit den Veranstaltern

ernster Konzerte auszusprechen, mit denen sich in angemessener Form zu verständigen im Augenblick etwa die schwerste Frage für die Aufführungsrechtsgesellschaften ist, weil die Veranstalter meist mit viel Idealismus und wenig Geld arbeiten. Für jeden, der die Verhältnisse aus der Praxis kennt, ist es klar, daß Herr Stein einfach nicht informiert ist, sonst würde er niemals zu der für den Eingeweihten einfach komischen Bemerkung kommen, daß die Errichtung der gemeinsamen Inkasso-Stelle (des Musikschutzverbandes) der drei Gesellschaften eine schwere Schädigung der seriösen Musik bedeutet. Die Errichtung des Verbandes bedeutet im Gegenteil Ersparnis an Arbeit und Kosten, ganz abgesehen von den durch die Verständigung erzielten sonstigen günstigen Umständen.
Was wollte Herr Stein eigentlich mit seinem Aufsatz? Wollte er behaupten, daß die Organisation und Geschäftsführung der Gesellschaften nicht im Interesse ihrer Mitglieder arbeitet? Die eigenen Mitglieder behaupten das nicht. Wollte er aber für eine bessere Stellung der ernsten Musik gegenüber der Unterhaltungsmusik eintreten, dann möge er den Publikumsgeschmack revidieren, oder er möge die Frage lösen, wie die wirtschaftliche Situation der Veranstalter ernster Konzerte gebessert werden kann. Oder wollte Herr Stein nur Unruhe stiften? Das ist wirklich überflüssig, denn aus den Zeitnöten heraus ergibt sich auch ohne ihn genug Unruhe. An dem wirklichen Problem ist Herr Stein völlig vorbeigegangen, und das mußte er auch, da er wohl von ein paar Einzelheiten gehört hat, aber die tatsächlichen Verhältnisse bestimmt nicht übersieht.

GEMA, Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)
Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM)

Zu den vorstehenden Ausführungen sendet uns Herr Dr. Richard H. Stein die folgende Entgegnung und Ergänzung, mit der wir die Diskussion schließen. Die Schriftleitung.

Mein Aufsatz behandelt nicht das Gebühren-, sondern das Tantiemen-Problem; also nicht die Frage, welche Beträge erhoben werden und wie sich die sehr verschiedene Belastung der einzelnen Musikverbrauchergruppen praktisch auswirkt, sondern die gewiß nicht minder wichtige Frage, welche Quote des Gesamtgewinns den einzelnen Musikherstellergruppen zufällt. Nach dem Grundsatz »Audiatur et altera pars« ist auf meinen ausdrücklichen Wunsch jede der drei Aufführungsrechtsgesellschaften gebeten worden, die Vorzüge wie die Technik ihres besonderen Verteilungssystems zu schildern. Hierauf sind die drei Firmen nicht eingegangen. Sie haben statt dessen die vorstehende gemeinsame Erwiderung überreicht. Soweit diese sich mit meiner Person in nicht sehr freundlicher Weise befaßt, möchte ich nur bemerken, daß es mir angemessener erscheint, auch in einer Kontroverse sachlich zu bleiben. Mein Aufsatz enthält eine Reihe

von sehr wesentlichen und wichtigen Tatsachen, Daten und Zahlen. Diese hätten widerlegt werden müssen, wenn sie zu widerlegen wären. Die Erwiderung macht nicht einmal einen Versuch dazu; sie begnügt sich vielmehr damit, drei Nebensächlichkeiten zu »berichtigen«: 1. Es soll nicht richtig sein, daß die Mitglieder der GDT. ohne Nachprüfung mit dem zufrieden sein mußten, was ihnen jährlich ausbezahlt wurde. Doch, es ist richtig. Ich angeblich Außenstehender, der sich in Dinge einmischt, die ihn nichts angehen, habe selbst als langjähriges Mitglied der GDT. diese Erfahrung gemacht und kann sie aktenmäßig belegen. 2. Die Einnahmeziffern für zwei Schlager sind »aus der Luft gegriffen«. Nein, sie sind der »Weltbühne« vom 2. Juni 1931 entnommen, und, worauf ich besonders hinweisen muß, sie sind im Gegensatz zu einer unmittelbar anschließenden Angabe nicht berichtigt worden. 3. Die Beteiligung der Bearbeiter soll »insofern« falsch angegeben sein, »als hier die Gesellschaften in ihren Systemen am meisten voneinander abweichen.« Das habe ich nirgendwo bestritten. Also, was ist widerlegt worden? Nicht einmal ein einziger der nebensächlichen Punkte.

Hat sich nun das Tatsachenmaterial als unangreifbar erwiesen, so bleibt doch immerhin die Frage, ob man es nicht in sehr verschiedener Weise bewerten könne. Wer meine Ausführungen sine ira et studio gelesen hat, wird schwerlich dieser Meinung sein. Da es z. B. feststeht, daß die Nachfrage nach den Kompositionen Edvard Griegs größer ist als die Nachfrage nach den Schlagern Will Meisels, so erscheint es selbst bei einseitiger Vertretung eines rein wirtschaftlichen Standpunktes nicht gerechtfertigt, daß Meisel etwa doppelt so viel Punkte wie Grieg erhält. Und da die Benachteiligung der seriösen Komponisten sowie die Überbewertung der Schlagerhersteller in den mitgeteilten Zahlen klar zum Ausdruck kommt, so handelt es sich bei den zur Zeit üblichen Verteilungssystemen selbstverständlich nicht um Interna der Gesellschaften, sondern um Dinge, an denen die Öffentlichkeit ein sehr starkes und sehr berechtigtes Interesse hat.

Bei der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes sei nur noch auf die Haupteinnahmequelle der drei Firmen hingewiesen: auf die sehr großen Pauschalbeträge, die der Rundfunk an sie abführt. Nach den mir vorliegenden Statistiken ergibt sich bei den Rundfunkgesellschaften ein Verhältnis von 3 zu 4 und 2 zu 3 zwischen seriöser und Gebrauchs-Musik; trotzdem erhalten die ernsten Komponisten noch nicht einmal die Hälfte des Betrages, der unter die Hersteller von industrieller Musik verteilt wird.

Es genügt den von mir mitgeteilten Tatsachen, Daten und Zahlen gegenüber keineswegs, daß man erklärt: Unsere Mitglieder, also die »Bezugsberechtigten«, sind zufrieden. Außerdem sind sie es durchaus nicht, wie die überaus stürmischen Generalversammlungen und die zahlreichen Prozesse beweisen, die geführt worden sind und noch geführt werden. Daß ich, auch hierüber, nicht unzu-

reichend, sondern vortrefflich orientiert bin, sollten die Herren wissen, da mir sowohl die GDT. wie auch ihre jetzigen Verbündeten wiederholt Abschriften der den Gerichten eingereichten Schriftsätze übersandt haben. (Ich hebe mir solche Sachen auf.) Und wie »komisch« meine Feststellung war, daß der Inkasso-Vertrag die seriösen Komponisten schädige, geht schon daraus hervor, daß die GDT., die vorwiegend die seriösen Komponisten vertritt, nur 14 % der Gesamteinnahmen erhält. Was allen objektiv Urteilenden »komisch« erscheinen muß, ist etwas ganz anderes, nämlich das Endresultat der Verteilungssysteme, nach dem selbst der minderwertigste Schlager mehr einbringt als eine Sinfonie von Brahms oder Bruckner, um nur ein Beispiel unter tausenden zu erwähnen.

In einem einzigen Punkte stimme ich der Erwiderung bei: Sie vermißt positive Vorschläge unter Berücksichtigung der wirtschaftlichen wie der künstlerischen und kulturellen »Belange«. Solche Vorschläge können nun freilich erst dann gemacht werden, wenn zunächst einmal festgestellt ist, nach welchen Gesichtspunkten die Schätzungskommissionen bisher gearbeitet haben und fernerhin zu arbeiten gedenken. Hiernach sind die drei Gesellschaften gefragt worden, sie haben aber die Antwort verweigert. Man sollte nun annehmen, daß die angeblichen Interna wenigstens die Innenstehenden etwas angehe. Aber selbst diese erhalten keine Auskunft. Unter den zur Zeit Prozessierenden befindet sich ein sehr bekannter Schlagerkomponist. Also nicht einmal unter den Mitgliedern, die der Schlagergruppe angehören, herrscht Einigkeit und Zufriedenheit. Über die von mir und anderen Sachverständigen gemachten und noch zu machenden Vorschläge zu einer Änderung oder Ergänzung der Gesetzesbestimmungen, die sich auf das Aufführungsrecht beziehen, wird der Reichstag zu entscheiden haben, sobald er wieder arbeitsfähig geworden ist. Einzelheiten hier zu erörtern, halte ich nicht für zweckmäßig, nachdem die Stellungnahme der drei Gesellschaften zu meinem Aufsatz gezeigt hat, daß eine Weiterführung der Diskussion auf sehr erhebliche Schwierigkeiten verschiedenster Art stoßen würde. Immerhin möchte ich noch erwähnen, daß der Begriff Unterhaltungsmusik auch seriöse, populär gewordene Musik mit einbegreift und nicht den von mir verwendeten Begriffen Gebrauchsmusik, industrielle Musik und Schlagermusik gleichzusetzen ist.

Beim Film unterscheidet eine besondere Behörde zwischen Werken, denen ein höheres künstlerisches oder kulturelles Interesse beizumessen ist, und allem Sonstigen. Eine solche Unterscheidung genügt vielleicht auch für die Musik. Sie reicht jedenfalls vollkommen aus, um einen Ausgleich zwischen minderwertiger seriöser Musik und hochwertiger Gebrauchsmusik herbeizuführen. (Die es selbstverständlich auch gibt.)

Es sei mir zum Schluß noch gestattet, auf die besonders traurige und schwierige Lage der jungen ausübenden Künstler hinzuweisen, die einfach nicht

imstande sind, die hohen ihnen abgeforderten Gebühren zu zahlen. Der Sinn der Aufführungsrechtsgesetze kann doch nur der sein, die Autoren an dem durch die Aufführung ihrer Werke erzielten Gewinn zu beteiligen, nicht aber, hohe Prozente vom Defizit zu erheben. Außerdem haben ja junge Autoren oft ein brennendes Interesse daran, daß ihre Kompositionen überhaupt gespielt werden, und sie würden gern auf Abgaben verzichten, wenn ihr Verband es ihnen erlaubte. Man sollte doch trotz allen Meinungsverschiedenheiten versuchen, sich über die hier berührten Fragen zu einigen, und man sollte auch zur Verringerung der überaus hohen Verwaltungskosten eine Fusionierung der beiden reichsdeutschen Gesellschaften anstreben. (Wozu brauchen wir zwei?) Sonst kommt, wie beim Rundfunk und der Engagementsvermittlung, früher oder später die Staatsaufsicht, die kein freier Künstler wünschen kann und wird. *Richard H. Stein*

DIE NEUE TONALITÄT

VON

BRUNO STÜRMER-KASSEL

Es ist keine Frage: wir haben wieder eine Tonalität. Interessant ist nur zu beobachten, wie diejenigen, die früher auf die Atonalität geschimpft haben, sich heute schmunzelnd die Hände reiben und vom verlorenen Sohn reden, der reuig ins Vaterhaus zurückkehrt. Und wie die andern, die Unentwegten auch heute noch überzeugt sind, das, was sie schreiben bzw. hören, sei atonal. Und doch meinen beide Parteien dieselbe Form des heutigen Musizierens. Sie sehen sie also von zwei verschiedenen Seiten an und kommen zu gegensätzlichen Resultaten.

Der Fall ist wichtig genug, genau untersucht zu werden, zumal er Veranlassung zu allgemeingültiger Feststellung werden kann.

Zunächst die Voraussetzungen: wir befinden uns endgültig und unwidersprochen in einer Zeit der Polyphonie. Wir haben die homophone Neigung romantischen Musizierens überwunden. Bei diesem Kampf der beiden Prinzipien mußte notwendigerweise der Homophonie die stärkste Waffe aus der Hand geschlagen werden, und das war die bis zur äußersten Konsequenz entwickelte funktionelle Harmonik. Nicht genug damit, man wehrte sich gegen jede melodische Bildung, die auch nur einen Schatten des Dreiklangs, einen Schatten harmonischen Ursprungs in sich trug. (Es wird erzählt, daß ein bedeutender junger Musiker, als ihm eine Kompositionsklasse anvertraut wurde, damit angefangen habe, Motiv- und Themenbildungen zu üben, in denen nur »atonale«, d. h. harmonieverneinende Intervalle verwendet werden durften!) Also bedeuteten Bildungen, in deren Verlauf etwa

die Töne c-e-g hintereinander vorkamen, peinlichsten Rückfall in schwärzeste Reaktion. Wir erinnern uns alle noch deutlich genug der sprunghaften die große Septime und kleine None mit Vorliebe benutzenden Melodik einer vergangenen Entwicklungsstufe.

Wie immer haben sich die Härten abgeschliffen. Man verwendet auch wieder die Intervalle geringerer Spannung, verwendet sie ohne Bedenken und kommt so zu einer Melodik, die jederzeit bereit ist, aus der Sachlichkeit in die Herzlichkeit umzuschlagen. Und notwendigerweise sieht nun tatsächlich das Bild der Linie dem früher gewohnten Bilde romantischer Herkunft zum mindesten ähnlich. Und hier ist der Punkt, wo sich die Geister trennen. Die einen sehen nur die Ähnlichkeit und behaupten daher den Rückfall in die Tonalität. Die andern erkennen die Herkunft und halten an der Atonalität fest. Man wird nicht bestreiten können, daß dieser eigenartige Zwiespalt, der sogar zu einer gewissen Übereinstimmung des Urteils geführt hat, überall zu erkennen ist.

Es ist gewiß keine leichte Aufgabe, den Weg aus der Verwirrung der Begriffe zu zeigen. Es soll hier versucht werden, wobei die Betonung auf dem Worte »versucht« liegt. Wenn wir das Material der Musik ansehen, so zeigt es sich uns in einem Nebeneinander und einem Übereinander. Das Nebeneinander ist das melodische Element, wohl das ursprünglichste und weitestverbreitete. Durch die Gegenüberstellung mehrerer Linien ergibt sich das Übereinander, ganz allgemein formuliert: der Zusammenklang. (Seine Verleugnung hat zu den schlimmsten Resultaten der Linearität um jeden Preis geführt, und in uns allen klingen noch die Scheußlichkeiten dieser konsequenten aber immerhin fruchtbaren Zeit im Ohr.) Wir sind gewöhnt, das Nebeneinander von der Tonleiter her zu betrachten. Wir sind aber auch gewöhnt, die Tonleiter harmonisch zu grundieren. Und hier scheint mir das Mißverständnis seinen Ausgang zu nehmen.

Die Kirchentonarten waren rein melodisches Tonmaterial. Sie führten über die Polyphonie zum Zusammenklang, aus dem sich allmählich der Dreiklang, Grundbegriff harmonischen Geschehens, heraushob, latent unterstrichen und verstärkt durch die ersten Obertöne. Es bildet sich der Quintenzwang, damit die Kadenz heraus: die funktionelle Harmonik ist erreicht. In erst langsam, seit dem 19. Jahrhundert aber unerhört rasch steigender Kurve entwickelt sich eben dieses Funktionelle der Harmonik bis zu der letzthin die Tonart beinahe aufhebenden, mindestens äußerst verschleiernden Differenzierung der Klangfunktion durch *Max Reger.* Man sieht: das Übereinander reißt die Führung an sich, während das Nebeneinander zunächst tonleitergebunden (Bachsche Fuge), dann dreiklangsgebunden (Wiener Klassik) ist und sich schließlich dem Harmonischen, also dem Übereinander unterordnet (chromatische Melodik Regers, wo das Chroma nicht absolut primär erscheint).

Der darauf folgende Umschwung in die Bewußtheit des Nebeneinander ist so groß, daß notwendigerweise jeder Klang ausgeschaltet werden muß. Ist aber das oben Gesagte über die Wiederaufnahme solcher Intervalle, die dem Übereinander nahe stehen und daran erinnern, wahr, dann ergibt sich notwendigerweise: wir haben wieder die Tonreihe, d. h. das Material des Nebeneinanders eingesetzt, ohne das Übereinander zu verleugnen. Ich sage absichtlich die Tonreihe und nicht die Tonleiter, denn es zeigt sich, daß alle Versuche, neue Tonreihen zur Grundlage zu machen, in diese begriffliche Formulierung des heutigen Musizierens eingeordnet werden können. Damit ist unzweifelhaft dem Verständnis aller dieser vielfältigen Bewegungen die Grundlage geschaffen.

Wir haben also mit andern Worten eine melodische Tonalität erreicht, da, wenn Tonalität Begriff des Tonzentrums ist, die Tonreihe, ob willkürlich aufgestellt oder traditionell übernommen, Zentrum des melodischen Geschehens ist. Das Nebeneinander ist also zentral gerichtet. Das Übereinander jedoch schaltet aus, da es, zwar geachtet, aber doch nicht Ausgangspunkt, keine Funktion mehr hat.

Ich fasse zusammen: wir haben heute wieder eine Tonalität im Melodischen, haben aber endgültig verzichtet auf die Funktion der Harmonie, einbegriffen der Funktion einzelner bis dahin von der Harmonie usurpierten Töne. Zu diesen rechne ich z. B. den Leitton der Tonleiter, den harmonisch-melodischen Vorhalt, überhaupt die auflösungsbedürftige Dissonanz, soweit sie auf die Melodie Einfluß hat. Mithin haben beide Beurteiler der heutigen Musik in gewissem Sinn recht. Es kommt nur auf den Blickpunkt an. Daß allerdings die polyphone Anschauung die zeitgemäßere ist, darum die »*Melodische Tonalität*« zeitnahere Formulierung bedeutet, darf nicht bestritten werden, denn schließlich ist die Wirkung entscheidend. Und die ist bei einem Stück von ausgesprochen melodischer Tonalität eben — atonal.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die acht Abbildungen entnehmen wir dem Illustrationsteil der neuen *Giacomo Puccini-Biographie* von *Richard Specht*, der der Einleitungsaufsatz dieses Heftes »Intermezzo milanese« entstammt. Das Jugendbildnis wird vielen unserer Leser unbekannt sein, auch die meisten anderen sind für Deutschland Seltenheiten; dazu gehören neben der ulkigen Karikatur aus Carusos Stift die Skizze zum »Gianni Schicchi« wie die zur »Turandot«, der letzte Brief wie das letzte Bildnis Puccinis.

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Nach Schließung der Kroll-Oper spielt sich das gesamte Opernleben Berlins nunmehr in den beiden Häusern Unter den Linden und Bismarckstraße ab, in der Staatsoper und in der Städtischen Oper. Oder sollte dennoch die Kroll-Oper nicht ganz endgültig erledigt sein? Verschiedene Projekte der Wiederbelebung, von denen man bisweilen eifrig und mit Nachdruck sprechen hörte, haben sich als leere Gerüchte erwiesen. Anfang Oktober jedoch überraschte die Intendanz der Staatsoper das musikalische Berlin durch die Ankündigung von zehn »Butterfly«-Aufführungen in der Kroll-Oper, bei äußerst billigen Eintrittspreisen, mit den künstlerischen Kräften der Staatsoper. Demnach wäre die Krollbühne als Filiale der Staatsoper für die »kleinen« Leute, oder vielmehr für das immer so ersehnte »große« Publikum wieder zum Leben erwacht, und wer weiß, ob die bescheidene Zweiganstalt nicht bessere Geschäfte machen wird als das vornehme große Stammhaus! Im übrigen sind Staatsoper und Städtische Oper seit Beginn der herbstlichen Spielzeit in der zweiten Augusthälfte sehr regsam gewesen. Man hat sich bisher mit Neuinszenierungen älterer Werke begnügt, neue Opern sind nicht gegeben worden, man müßte denn *Verdis Macbeth* den Novitäten zurechnen. In der Tat wirkte diese mehr als achtzig Jahre alte, hier aber nie gehörte Oper mit dem überraschenden Reiz einer Novität. Das 1847 in Florenz zum ersten Male gehörte, für Paris 1862 umgearbeitete Werk hatte beidemal keinen Erfolg und wird erst 1931 in seiner Genialität voll erkannt. Verdis Librettist Piave hält sich in seinem Text ziemlich eng an das Shakespearesche Drama, was die Szenenfolge, das dramatische Gerüst angeht. Und was nun den Shakespeareschen Geist angeht, so hat das dramatische Urgenie Verdi sich von dem Meister aller Dramatiker so kraftvoll anregen lassen, daß man mit Fug sagen kann, der Geist Shakespeares werde im großen und ganzen durch Verdis Töne hindurch unmittelbar eindringlich in solchem Maße, daß man sich schwer das Shakespearesche Drama ohne diese Musik denken kann. Dies natürlich nur im großen und ganzen gemeint. Das jugendlich unbekümmerte, naive Musizieren des jungen Verdi findet die bekannten banalen und populären Formeln der italienischen Opernmusik durchaus nicht verabscheuenswert, bemüht sich auch gar nicht sie zu vermeiden; nichtsdestoweniger wird Verdi jedem wesentlichen Problem der dramatischen Charakterisierung völlig gerecht, und im entscheidenden Moment der Szene versagt Verdis Musik niemals. Sie findet immer unmittelbar überzeugende, einleuchtende, ergreifende und hinreißende Klänge und Akzente. Vieles in dieser Oper erinnert auffallend an den Jahrzehnte später entstandenen Otello. Für den Ausdruck des Tragischen in der dramatischen Musik hat die bisher kaum bekannte Macbeth-Partitur Verdis Musterbeispiele von schlagender Kraft, größter Wucht und Eindringlichkeit aufzuweisen. Die Aufführung war des genialen Werkes durchaus würdig. Intendant *Ebert* führte selbst Regie und erwies sich dabei als überlegener Gestalter des Bühnenbildes, aufs beste unterstützt von den stimmungssatten, im Landschaftlichen, wie im Architektonischen gleich starken Bühnenbildern *Caspar Nehers*. Die Mode der nüchternen, streng linearen, kubistischen, antiromantischen Operninszenierung scheint, wie die Opernfreunde mit Befriedigung feststellen, schon vorbei zu sein. Als Dirigent waltete *Fritz Stiedry* seines Amtes mit reifer und großer Kunst, allen Aufgaben völlig gewachsen, mit fester und doch zarter Hand führend, die Sänger stützend und gleichzeitig zur höchsten Kraftentfaltung an den entscheidenden Stellen anfeuernd. Macbeth sang *Hans Reinmar* mit herrlichem Wohlklang der Stimme — er hat jetzt als dramatischer Sänger in Deutschland wenige seinesgleichen —, dem bel canto dabei niemals die Wucht dramatischen Ausdrucks opfernd. Seine Rezitative, Arien und Duette mit Lady Macbeth, der *Onegin*, waren denkwürdige Meisterstücke ihrer Art. In der *Onegin* hatte er eine ebenbürtige Partnerin, die gleichfalls prachtvolle gesangliche Entfaltung zu verbinden wußte mit hinreißender Kraft und Eindringlichkeit der Darstellung. Bei der zweiten Aufführung sang *Gertrud Bindernagel* an Stelle der Onegin. Auch diese Sängerin darf man eine Künstlerin großen Formats nennen; ihre Darstellung war wohl in manchem Betracht wesentlich anders als bei der Onegin, darum aber nicht geringer zu werten. Mit diesen zwei Hauptrollen verglichen sind alle übrigen Rollen nebensäch-

lich. *Ivar Andrésen* und *Siegfried Tappolet* sangen beide in verschiedenen Aufführungen den Banquo mit angemessenem Ausdruck und gesanglicher Kunst. Auch den herrlichen Chorszenen (für die *Hermann Lüddecke* so erfolgreich die vorbereitende Arbeit geleistet hat) gebührt uneingeschränktes Lob. Der Gesamteindruck der Macbeth-Aufführung war hinreißend, und das voll besetzte Haus spendete stürmischen Beifall.

In der Staatsoper stand *Bruno Walter* als Gast am Dirigentenpult, zum ersten Male seit seinen Anfängen an der Berliner Oper vor drei Jahrzehnten. Man hatte Webers *Oberon* für ihn ausersehen, und in der Tat dürfte für diese zauberhafte, von feinen Klangreizen erfüllte, erzromantische Partitur unter den heutigen Meistern des Taktstocks keiner seinem innersten Wesen nach so berufen sein, wie gerade Bruno Walter. Aber selbst ihm konnte es nicht gelingen, das seichte, sinnlose, dramatischer Entwicklungen und Spannungen gänzlich entbehrende Libretto zu einem theatralisch fesselnden Stück umzuwerten. Wenn man als Zuhörer elastisch genug war, sich auf ein buntes orientalisches Zaubermärchen (ohne jedweden tieferen Sinn) einzustellen, so kam man gleichwohl auf seine Kosten. Im Orchester wogte, rauschte, glitzerte, sprudelte, jubelte es, keine klangliche Feinheit der bewundernswerten Partitur ging verloren, und hier besonders spürte man in freudiger Erregung das meisterliche Walten eines Bruno Walter. Auch *Oscar Strnads* fantastische und farbenglühende Bühnenbilder zauberten die Märchenwelt des Orients sehr glücklich vor das Auge. Schade nur, daß die mit sovielen Millionen schwer bezahlte moderne Bühnenmaschinerie so empfindlich versagte, und daß die zahlreichen Verwandlungen der Szene eine ungebührlich lange Zeit gebrauchten und so die Stimmung immer wieder zerrissen. Oder ist vielleicht der Betrieb dieser großen Maschinen zu kostspielig für den heutigen dürftigen Etat? Auch auf der Bühne versagte gerade die Hauptperson empfindlich, *Rose Pauly*, die den allerdings außerordentlichen gesanglichen Anforderungen der Rezia-Partie bei weitem nicht genügte, sei es durch schwere Indisposition, sei es, daß sie, bei anderen Gelegenheiten sehr bewährt, sich für diese Virtuosenpartie überhaupt nicht eignet. Den Hüon sang *Roswaenge* mit Glanz und Kraft. Für die Oberonpartie setzte *Lotte Schöne* ihre fein gefeilte Gesangskunst, ihr bewegliches Spiel ein. Im übrigen wären *Domgraf-Faßbaender* und *Elfriede Marherr*, und die beiden schönsingenden Meermädchen *Susanne Fischer* und *Margery Booth* lobend zu erwähnen. Herrliche Chöre loben Meister *Rüdels* Schule. *Hörths* Spielleitung ist auf charakteristische Färbung, Schwung, Lebhaftigkeit mit Glück bedacht, mit Ausnahme etlicher unpassender komischer Nüancen und der langsamen Szenenfolge.

Die Staatsoper ehrte ihren früheren Intendanten *Max von Schillings* durch Wiederaufnahme seines vor einem Menschenalter ohne sonderlichen Erfolg gegebenen *Pfeifertag*. Das sehr mangelhafte Libretto des Grafen Sporck hat der Komponist einer kritischen Revision unterzogen und auch seine alte Partitur hat er mit einem durch lange Erfahrung geläuterten Ohr und Geschmack retouchiert und nicht unwesentlich verfeinert. Leider scheint bei der noch immer schwachen textlichen Vorlage, die nicht nur an die Meistersingerhandlung, sondern auch an eine Tannhäuser-Parodie gemahnt, alle Mühe des Musikers vergeblich zu sein. Man möchte so gern an den vielen orchestralen Feinheiten der Partitur, an groß aufgebauten Finales, an geistvoller Sinfonik und mit erlesenem Geschmack geführter Melodik sich erfreuen, wird aber durch die unglückselige Handlung immer wieder gestört. So hommt es, daß die stärkste Wirkung sich da einstellt, wo man von der Bühne überhaupt nichts sieht, nämlich in dem großangelegten sinfonischen Zwischenspiel: »Von Spielmanns Leid und Lust«, das sinfonischen Programmen durchaus zur Zierde gereicht. Die Aufführung unter *Kleibers* Leitung war in allem Orchestralen glänzend und vollendet. *Wittrisch, Domgraf-Faßbaender, Käthe Heidersbach* in den Hauptrollen taten ihr möglichstes, um aus ihren nicht besonders dankbaren Partien möglichst starke gesangliche Wirkung herauszuholen. *Pankoks* Bühnenbilder waren zweckentsprechend, ohne gerade durch besonders starke bildliche Qualitäten aufzufallen.

Die Städtische Oper legte hohe Ehre ein mit der Wiederaufnahme von *Wagners Götterdämmerung*. Eine Aufführung von hohen Graden. Wiederum bewährte sich *Stiedry* als ein Operndirigent ersten Ranges, durch die meisterliche Beherrschung nicht nur der Partitur, sondern des gesamten Bühnengeschehens, durch die geistige Potenz seiner Leistung, durch die Fähigkeit, alle Mitwirkenden zur höchsten Entfaltung ihrer Möglichkeiten anzufeuern. Eine besondere Über-

raschung war die großartige Leistung der *Bindernagel* als Brünnhilde. Seit ihrem Weggang von Berlin vor einigen Jahren ist diese Künstlerin an gesanglichem Können so gewachsen, daß sie nunmehr in ihrem besonderen Fache in vorderster Reihe steht. An Kraft, Ausdauer, Schönheit des Gesanges, an monumentaler Darstellungsgabe war sie bewunderungswürdig. Leider hatte man für Siegfried eine gleichwertige Kraft nicht zur Verfügung. In der ersten Aufführung, der ich nicht beiwohnte (die Musikzeitschriften werden, als angeblich minder wichtig, zumeist erst zur zweiten Aufführung geladen), sang ein bisher kaum bekannter junger Tenor, *Karl Hartmann*, über den man viel Gutes hörte, der aber als Anfänger naturgemäß hinter seiner so vielfach erprobten und erfahrenen Partnerin zurückstehen mußte.

Schon in der zweiten Aufführung mußte in letzter Stunde für ihn der bekannte Sänger *H. Lußmann* aus Hannover einspringen. Auch die kleineren Partien Waltraute, Gunther, Hagen waren mit *Sigrid Onegin*, *Hans Reinmar* und *Ivar Andrésen* wahrhaft glanzvoll besetzt. Auch *Kandls* Alberich ist hervorzuheben. Im übrigen nur Mittelmaß, indes hatten auch die Episoden der Nornen, der Rheintöchter *(Charlotte Müller*, *Anny Helm*, *Henriette Gottlieb; Elisabeth Friedrich*, *Melitta Amerling*, *Ruth Berglund)* und *Rosalinde von Schirach* als Gutrune künstlerische Haltung. *Otto Krauß'* Spielleitung geht über das Konventionelle kaum hinaus, *Gustav Vargos* Bühnenbilder wirken trocken, fast dürftig, und erscheinen den Wagnerschen Visionen nur in sehr bescheidenem Maße entsprechend.

Schließlich sei die Neuinszenierung von *Zar und Zimmermann* in der Städtischen Oper kurz erwähnt. Das unverwüstliche populäre Werk kam unter *Robert F. Denzlers* Leitung in einer nicht gerade hervorragenden Aufführung immerhin gut zur Geltung. Den Haupttrumpf spielte *Kandls* unwiderstehliche Komik aus. Sein Bürgermeister war jedoch mehr eine schauspielerische, als gesangliche Leistung. Umgekehrt liegt der Fall bei *Gerhard Hüsch*, der als Zar durch ungewöhnlich schönen Gesang für sich einnahm. Im übrigen nichts besonders Hervorhebenswertes.

Zwei kürzlich zum ersten Male aufgeführte »*Schulopern*« verlangen kurze Würdigung, die »*Jobsiade*« (Text von Rob. Seitz, Musik von *Wolfgang Jacobi)* und »*Der Reisekamerad*« (Text und Musik von *Hans Joachim Moser)*.

Es sei an dieser Stelle nicht die Frage aufgerollt, ob die sogenannte Schuloper überhaupt eine begrüßenswerte Neuerung und ob ihre Pflege überhaupt ein Gegenstand der öffentlichen Kritik sei. Was bei dieser Oper für Kinder und Halbwüchsige, mit Schülerorchestern und Schulknaben und Mädchen als Sängern und Schauspielern herauskommt, verträgt selbstverständlich keine ernsthafte künstlerische Würdigung und bedarf der größten Nachsicht und Schonung. Ohne entschiedene Stellungnahme pro oder contra begnüge ich mich hier mit einer objektiven Betrachtung der Ziele, wie Textdichter und Komponisten sie zu erkennen geben. Die *Jobsiade*, eine nicht unamüsante Auswertung von Kortums altem parodistischen Epos wurde natürlich wegen dieser parodistischen Tendenz gewählt, die Seitz und Jacobi als hochmodern, dem Schrei der Tagesmode entsprechend, sich nicht wollten entgehen lassen. So kam im Schatten Strawinskijs und Hindemiths etwas zustande, das wenigstens in der Musik den ersehnten Stempel »zeitgemäß« aufweist. Es bleibt aber bei einer halben und verwässerten Groteske, bei diesem musikalischen Jux für Kinder. Denn wenn irgend etwas in der Handlung durchaus Zeitnähe verlangt, dann ist es die Parodie, und was besagt die 150 Jahre alte Verspottung des Kandidaten Jobs im Jahre 1931? Der Musik Jacobis kann man Gewandtheit und gelegentliche witzige Einfälle nachrühmen. Nicht immer ließ es sich entscheiden, ob ihre bisweilen absonderlichen Harmonien Zufallstreffer des etwas schwankend intonierenden Schülerorchesters waren, oder beabsichtigte moderne Würze.

Wesentlich verschieden von der Jobsiade ist *H. J. Mosers* »*Reisekamerad*«. Nichts von Parodie hier, auf altem deutschen Volkslied und auf Märchenromantik baut sich das Stück auf, vielleicht nicht sehr »zeitgemäß«, sicherlich aber dem kindlichen Wesen mehr angenähert. Die Musik zeigt den Kenner alter Zeiten: schöne alte Liedweisen tauchen auf, werden faßlich und wirksam behandelt, breit aufgebaute, solide Chöre nach alter Art, ohne moderne Aspirationen geben eindringliche klangliche Steigerung. Auch das Orchester und die Solostimmen bezeugen die Hand des erfahrenen, gediegenen Musikers. Bei der Ausführung durch die sehr eifrigen jugendlichen Musikanten mußte man allerdings hier und da anderthalb Ohren zudrücken.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Das Studium der Konzert-Voranzeigen, zusammen mit dem wirtschaftlich vorsichtig einsetzenden Berliner Konzertleben scheinen jenem Pessimismus rechtzugeben, der in seinem zersetzenden und lähmenden Sichgehenlassen der Todfeind der Kunst ist. Pessimisten haben jetzt als Seher ihre guten Tage, denn morgen tritt mit Sicherheit ein, was sie gestern geunkt haben. Man redet von Konzertmüdigkeit der Hörer, von der zerstörenden Wirkung des Rundfunk, spielt Künstlerisches und Wirtschaftliches gegeneinander aus, schlägt das Wirtschaftliche und meint die neue künstlerische Entwicklung, spricht von sozialer Umschichtung des Konzertlebens, klagt über die zerstörte Melodie und wird sich nicht bewußt, daß man selbst aus Mangel an künstlerisch mitgehender Aktivität zur Verkörperung dieser Zerstörung, zum Pessimisten geworden ist. Lassen wir uns durch solche Froschperspektiven nicht irre machen. Unsere Kunst ist genau so gesund und entwicklungsfreudig, so vergangenheitsverbunden und gegenwartsträchtig wie jene in früheren Zeiten der Stilwandlung, des Wechsels im Lebenswillen, nur daß diesmal der Übergang rigoroser sein mußte, weil die Problematik der Wandlung umfassender und tiefer ist. Dem entsprach die Zahl und die mißkreditierende Art der Irrgänger und Mitläufer und die Starrheit der Opposition. Das Verworrene der Fieberphantasien der einen zeugte das Anklammern der anderen an eine Kunst, die sich einst unter ähnlichen Hemmungen durchsetzen mußte. Hier liegt auf beiden Seiten wirkliche Zerstörung vor. Aber schon scheiden sich deutlich die Phantasten von den Künstlern. Ein Niederschlag, ein Positives der Wandlung ist zu erkennen. Die Melodie, die ewig ist, das Gesetz in Form und Aufbau, das sich wandelt, das Können als Funke und Handwerk verschaffen sich wieder Geltung, wenn man hineinzuhören weiß, was sich einzugestehen heute noch nicht jedermanns Sache ist, von den Könnern aber längst schon wieder vertreten wird. Und was die Konzertmüdigkeit betrifft, so ist zu konstatieren, daß im Gegenteil die massenhaft herausgeschleuderte mechanische Musik geradezu einen Hunger nach unmittelbar lebendiger Kunst erzeugt hat; der Wert des Lebendigen, über den nur die Könner verfügen, ist erst durch die mechanische Beeinträchtigung erkannt, ist geradezu wieder neu entdeckt worden. Weder das Theater noch der Konzertsaal brauchten gefährdet zu sein. Die Konkurrenz ihres mechanischen Ersatzes, das Kino und der Rundfunk, die auch ihre spezifisch guten Seiten haben, hat unmittelbar gezeigt, daß jede Kunst die Gefahr in sich selbst zu suchen hat, nämlich das Sinken ihres Gesamtniveaus. Unfertige und nur durchschnittlich Begabte oder jene Bequemen mit dem ewig typischen Programm waren unter den Konzertgebern zuletzt in erschreckender Überzahl. Das Berliner Konzertpublikum verlangt starke, lebendige Kunst, in den Schulen wird der Nachwuchs in diesem Sinne erzogen; es ist nur kein Geld da, die immer noch zu hohen Eintrittspreise zu zahlen. Darum Abbau der Veranstaltungsspesen und dadurch der Eintrittspreise, die Unfähigkeit baut sich selber ab.

Furtwängler hat seine üblichen zehn Sinfoniekonzerte, Bruno Walter seine sechs und Kleiber nur drei angekündigt. Klemperer ist vorläufig nur als Chordirigent avisiert worden. *Bruno Walter* begann mit Mahlers »Das Lied von der Erde«, das er vor zwanzig Jahren zur Uraufführung brachte, und dem er seither als Wahrer autoritativer Darstellung gilt. Doch dieses überaus differenzierte und eigensinnige Werk ringt auch unter dieses Meisters Händen noch nach seiner letzten Erfüllung. Bruno Walter legt es auf den großen Zug innerhalb seiner sechs Bilder an. Der Gesamteindruck war tief und stellenweise erschütternd, sehnsüchtiger Ausdruck des Ruhebedürfnisses des im Lebenskampf Stehenden. Dennoch blieben Vorstellungen Mahlers unerfüllt. Besonders in den Tenorsätzen hatte die stark zusammenrückende Darstellung unter einer Hast zu leiden, die nicht immer zum künstlerisch erschöpfenden Schwunge wurde, die charakteristische Einzelheiten überrannte, durch momentane Intuition nicht zur Einzelformung kam und den Sänger *Martin Öhman*, der seine Partie durchaus beherrschte, zuweilen in Verlegenheit brachte. Bei Bruno Walter ganz selten zu konstatieren und nur aus dem ebenfalls gefährlichen Gegensatz des Verweilens beim Einzelnen zu erklären. Günstiger liegen in dieser Beziehung die Altgesänge, die von der *Onegin* in der ihr eigenen Vollendung und dermaßen überzeugten Formung gesungen wurden, daß irgendwelche Beeinflussung von außen her Frevel gewesen wäre. Auch in Brahms' Rhapsodie, die Bruno Walter bis zur großen Schlichtheit durchdrang, ging die wunderbare Altstimme Sigrid Onegins

mit dem *Männerchor des Kittelschen* Chores feierlich verklärend zusammen.

Furtwängler reihte in seinem ersten Philharmonischen Konzert Brahms, Schubert, Glazunoff und Strawinskij nebeneinander. Über der Kasse prahlte es: Ausverkauft! Die Ausführung ließ aber auch keinen Wunsch unerfüllt. Die große Kunst Furtwänglers, jedem Werk den besonderen Lebensatem abzulauschen, sich selbst, das Orchester und die Hörer in diesen Lebensatem so einzuschalten, daß alle zusammen alle Wonnen des schöpferischen Bauens erleben, feierte an diesem Abend ihre höchsten Triumphe. Musikalische Höhensonne, ein bis ins Instinktive zurückgehendes Stillhalten. Und was als Erlebnis bewußt wird, ist dermaßen klar und vollendet, daß es nur aus dem Brennpunkt aller Kräfte, auch der unbewußt bleibenden, zu begreifen ist. Furtwängler packt den Menschen in seiner Totalität, ebenso das Werk. Dabei bleibt ihm immer noch das letzte schöne Zweifeln, das trotz aller emsigen Vorarbeit über jeder Reproduktion liegt, und erst mit der Routine schwindet. So wurden Brahms' Orchestervariationen über ein Thema von Haydn herrliches Training zu Schuberts Unvollendeter, so wurde Glazunoffs a-moll-Konzert zum herrlichen Wettstreit zwischen der mächtig gewachsenen, fast an Huberman heranreichenden Solistin *Erica Morini* und dem stark und zugleich rücksichtsvoll geführten *Philharmonischen Orchester*, einer wahrhaften Künstlervereinigung. Das höchste Verdienst aber erwarb sich Furtwängler an dem Abend mit der Darstellung der innerlich und äußerlich völlig bezwungenen Petruschka-Musik Strawinskijs; denn viel neue Musik ist schon aufgeführt, aber erst wenig bezwungen worden.

Unter den wertvolleren Konzerten ist noch *das erste Heinz Unger-Konzert* und das des *Pro Arte-Quartetts* zu nennen. Johann Christian Bachs schöne Sinfonia in B erfuhr durch den zähe, an sich und seiner Kunst arbeitenden Heinz Unger eine lebensvolle Wiedergabe. In Beethovens C-dur-Klavierkonzert, das *Georg Bertram*, jetzt ein gereifter Könner, in großer Form spielte, brachte Unger nicht immer das entsprechend sichere Fließen im sekundierenden Orchesterpart zusammen. Eine seiner bisher besten Leistungen aber war die auswendig dirigierte Achte von Bruckner. Hier wurde Begeisterung und wertvolle Überzeugung in eine frischzupackende Tat umgesetzt. — Das *Brüsseler Pro Arte-Quartett* ist hier im allgemeinen noch zu wenig bekannt. Die wundervolle Wiedergabe des C-dur-Quartetts von Haydn, Opus 54, Nr. 2 und die von ihm besonders gepflegte Spezialität der neuen Musik in Hindemiths viertem Streichquartett wären einer größeren Hörerzahl würdig gewesen. *Otto Steinhagen*

Populäre Orchesterkonzerte

Den Musikern von der großen Krise zu reden, erübrigt sich wohl. Sie spüren es am eigenen Gebein, wie wohl kaum ein anderer Stand, der zum Beruf wurde. In harten Zeiten wird bezahlter Musikgenuß für das Gros der Musikfreunde zum unerschwinglichen oder selten zu erlaubenden Luxus. Man begnügt sich mit Surrogaten, wie sie die Mikrophon-Übertragung auf Platten oder im Rundfunk bietet, wartet auf das Zufallsglück erhaschter Freikarten und auf die Programme der populären Veranstaltungen. Ja, den auf Broterwerb angewiesenen Musikern geht es, entgegen dem Couéschen Lehrsatz: von Tag zu Tag schlechter und schlechter. Was ist da zu tun?

Die Konsequenten meinen, dieser ungeheure Schwund in der Nachfrage gegenüber einem riesigen Überangebot wäre die beste Voraussetzung für den schon längst im Musikbetrieb nötigen Reinigungsprozeß, bedeute die Auslese der wahrhaft Berufenen. Das ist, wie alles Apodiktische in unserer schönen Welt, nur halb richtig. Die bemittelten Mittelmäßigen werden sich gerade in teuren Zeiten auf dem Plan behaupten — weil sie sichs leisten können, für wenig oder nichts Musik zu machen. Hier erhebt sich eine ernste Gefahr, und alle Verantwortlichen sollten die Augen offen halten! Den wahren Künstlern aber muß immer wieder zugerufen werden, daß am Ende die Qualität doch siegt, und daß alle echten Talente heute mehr denn je verpflichtet sind, die Qualität zu steigern. Es gilt nicht nur im Sinne der Leistungssteigerung, sondern namentlich in bezug auf eine Neugestaltung der fast schematisch gewordenen Programme. Die alten Rezepte wirken nicht mehr.

Das Musikleben in Gemeinden, Vereinen, Bünden und Gruppen erhält bei unserer schwierigen Wirtschaftslage eine noch betontere Bedeutung. Auch Kommunen sind für die breitere Masse Sammelbecken des Gemeinschaftsgedankens, und nicht nur schön sondern selbstverständlich ist es, wenn die öffentliche Hand ihre Pflichten voll erkennt: neben der Sorge für die leibliche Notdurft

ihrer Angehörigen auch den Hunger nach geistigen Gütern zu bedenken. In Erkenntnis solcher Notwendigkeiten hat Berlin wieder ganz billige Orchesterkonzerte mit den Philharmonikern und dem Sinfonieorchester für die Schulen Groß-Berlins begonnen. Die erste dieser begrüßenswerten Veranstaltungen führte als Programmtitel den »Humor in der Musik« (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Nicolai), stand künstlerisch auf sehr achtbarem Niveau (Dirig. Dr. *H. Thierfelder)* und wurde von Schüler- und Elternscharen in tiefer Andacht gehört. Wieviel guter Samen kommt durch solche Dreigroschen-Konzerte ins Herz der heranwachsenden Jugend, und wie steril erscheinen demgegenüber die meisten unserer traditionellen »Gesellschafts«-Konzerte!

Der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit hielt anläßlich seines 25 jährigen Bestehens in der Volksbühne eine schöne Sonntags-Feierstunde ab. Zunächst dirigierte Dr. *Stiedry* Beethovens Fünfte; dann führte der ausgezeichnete Chormeister *G. O. Schumann* mit demselben Orchester (arbeitslose Musiker) und einem gemischten Chor (D.A.S.B.) das neue Chorwerk »Aufmarsch« von *Heinz Tießen* erstmalig auf. Es handelt sich bei diesem, im Text von Max Barthel etwas tendenziös zugeschnittenen, dreiteiligen Chorstück um eine künstlerisch hochwertige und über den Parteizweck weit hinausragende Arbeit Tießens.

In die populären Konzerte des Philharmonischen Orchesters und des Berliner Sinfonieorchesters wandern jetzt viele Musikstudierende und Musikgebildete, denen teure Sinfoniekonzerte nicht mehr erschwinglich sind. Ein Grund weiter für die betreffenden Orchesterkörper, die künstlerische Stufe ihrer Veranstaltungen ernster als je zu heben und zu befestigen. Professor *Julius Prüwer* eröffnete die Winterserie in der Philharmonie mit dem fünften Brandenburgischen Konzert von Bach, der Siebenten Beethovens und mit »Tod und Verklärung« von R. Strauß, in feiner Durchformung der musikalischen Substanz. Dr. *Ernst Kunwald* begann im Bach-Saal mit einem erfreulich gutbesuchten Beethoven-Abend, an dem Kunwald, unter Assistenz seiner Konzertmeister A. Indig und G. Zeelander, im Tripelkonzert auch solistisch hervortrat. Das zweite Sonntagskonzert des Sinfonieorchesters fiel mit einem gutgewollten, aber von dem Gastdirigenten *M. Orobio de Castro* nur den Noten nach durchgeführten Brahms-Programm leider in belanglose Mittelmäßigkeit zurück. Im dritten Konzert stellte sich der neue ständige Dirigent (neben Kunwald) vor: Dr. *Frieder Weißmann.* Er hat bisher schon mit Erfolg in Münster, Königsberg, Dresden und in der Schallplatten-Produktion als Orchesterleiter gewirkt, und sein Konzert im Bach-Saal bestätigte die gestellten Erwartungen und Ansprüche. Er ist ein Dirigent von reifer künstlerischer Zielsicherheit. In dem mit Schumann, Strauß und Debussy bestellten Programm war die Suite für Streichorchester und Pauken von *Wladimir Vogel* — ein bereits vor zehn Jahren komponiertes und nicht gerade bedeutendes Werk — wohl nur als freundliche Verbeugung vor dem zeitgenössischen Schaffen zu werten.

Solisten-Konzerte

Die frei angebotenen Solo-Abende werden, wie der Saisonbeginn erkennen läßt, in diesem Konzertwinter rapide zurückgehen. Eine Kapazität wie *Ludwig Wüllner,* der mit der Wucht einer tiefgestaltenden Persönlichkeit auftritt, drei Schubert-Abende erfolgreich besteht, ohne daß bei ihm überhaupt von einer Gesangsleistung zu reden ist, solche Ausnahmeerscheinungen bestätigen nur die allgemeine Wahrnehmung vom Ende der individualistischen Epoche im Konzertleben. Auch *Cläre Dux,* die vor einem Jahrzehnt bei uns als Opernsängerin von Rang bekannt war und jetzt nur noch auf der Durchreise von oder nach Amerika als Konzertsängerin zu hören ist, erfreute sich einer bis zum Podium hinauf besetzten Philharmonie. Es kam nicht nur einem guten Zweck: der Künstler-Altershilfe, zugute, sondern war auch ein ehrlich ersungener Erfolg. Der Liederabend von *Anne Maria Steen,* einer stimmbegabten, jedoch noch in der Entwicklung stehenden Koloratursängerin, erreichte immerhin den Eindruck positiver Hoffnung auf spätere, ausgefeiltere Leistungen.

Unter den Instrumentalisten war bisher *Joseph Schuster* an erster Stelle zu nennen. Sein Cellospiel hatte wieder den ästhetischen Reiz feinster Klangdifferenziertheit und sicherer Formerfassung. Eine echte, große Begabung. — Von den in Rede stehenden drei Pianisten kann man diese Homogenität von Spiel und künstlerischer Kraft noch nicht gut behaupten. *Francis Moore* spielte noch vorwiegend aus dem Bewußtsein überlegener technischer Sicherheit heraus, wobei ihm Liszt-Etüden glänzend gelangen, weniger gut

natürlich Beethoven. Auch *Abram Chasins* musizierte vorwiegend als Virtuose von Temperament und Tastengefühl, und leider wurde dann manchmal sein gesunder Musikinstinkt vom Mechanismus über den Haufen gerannt (Mendelssohn, Chopin). Vielleicht steckt in dem noch jungen *Kurt Lichdi* ein Gestalterwecker von größerem Ausmaß. Seine kraftvolle, selbständig angepackte Darstellung der Appassionata Beethovens ließ diese Erwartung zu. *Karl Westermeyer*

OPER

BREMEN: Die Bemühungen der Intendanz, ältere, entstellte Repertoireopern durch gründliche, innere Durcharbeitung ihres musikalischen und textlichen Gehaltes dem modernen Spielplan zurückzugewinnen, hatten nur bei *Rossinis* unverwüstlichem Barbier und bei *Donizettis* zu einer dreiteiligen Kantate umgewandelten Lucia nachhaltigen Erfolg, dank vor allem der geistreichen Feinarbeit des Kapellmeisters *Hermann Adler* und der stimmlich und musikalisch hochbegabten Koloratursängerin *Sinaida Lissitschkina*. In der Versenkung verschwanden bald nach ihrer Scheinerweckung Mozart-Strauß' Idomeneo und Délibes' Lakmé. Auch die künstlich angefeuerte Verdi-Renaissance blieb bei dem hier übrigens nur schwachen Erfolg der »Macht des Schicksals« stehen. Um so stärker war der Eindruck des von *Adler* auf das Sorgfältigste neueinstudierten, musikdramatisch genialen und doch nicht verwagnerten Otello, der mit *Johann Barton* und *Cäcilie Reich*, zwei wertvollen neugewonnenen Mitgliedern des Ensembles, das bisher stärkste Erlebnis der neuen Spielzeit ist. Die moderne Oper linearer Struktur ist, seit Gurlitts stilistisch kompromißlerische »Soldaten« fehlschlugen, ganz in den Hintergrund gerückt. Puccinis musikalisch witzige Einakter »Gianni Schicchi« und der »Mantel« sind Kaviar für das Volk geblieben. Dafür rücken Wagner und Mozart wieder beträchtlich in den Vordergrund. Vielleicht vollbringt die Not der Zeit an uns Deutschen gar noch das Wunder der Selbstbesinnung?

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Das Opernhaus ist zu einem Drittel Operettenhaus geworden. Die Notlage zwingt zur Orientierung des Spielplans nach Verdienstmöglichkeiten. Da intensiv und mit Einsatz anziehender Kräfte gearbeitet wird, ist die Qualität der Opern- und Operettenaufführungen beträchtlich. Wie für die Gestaltung des Spielplans ist auch für die Beurteilung ein anderer Maßstab als früher anzuwenden. Der Kritiker wird Fürsorger. Er stellt fest, daß die Maßnahmen der Intendanz *Hartmann* der Situation entsprechen. Die Vorstellungen sind gut besucht und finden viel Beifall. Künstlerisch bedeutungsvoll sind die Neuinszenierungen von »*Otello*« und »*Salome*«, flott und pointenreich die Aufführungen des »*Bettelstudenten*« und der »*Zirkusprinzessin*«. Unter den neuverpflichteten Kräften befindet sich ein stimmlich hochbegabter junger Bariton, *Hans Hotter*, der als Jochanaan debutierte, und der glänzende Operettentenor *Benno Arnold*. Die Einstudierung mehrerer Neuheiten ist in Aussicht genommen. Zunächst soll Alban Bergs »*Wozzeck*« herauskommen. *Rudolf Bilke*

DÜSSELDORF: Außer »Tosca« und der harmlos-gefälligen Flotowschen »Martha« hat unsere Bühne bisher noch keine Neuinszenierungen herausgebracht. Eine Reihe von Neuheiten ist angekündigt. — Die neuen Kräfte scheinen nur zum Teil einen Gewinn zu bedeuten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der jugendliche lyrische Tenor *Lysandro Joannidès* zu nicht alltäglicher Bedeutung sich entwickelt. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Neueinstudierung von Verdis »*Falstaff*« ist in jeder Hinsicht die sorgfältigste und rundeste Leistung, die man hier seit sehr langer Zeit zuwege brachte. Man muß das um so mehr betonen, als die Krise dem Institut die Arbeit aufs äußerste erschwert und es sein Existenzrecht selber bewähren muß. Daß die Sparmaßnahmen keineswegs qualitativen Verlust bedeuten müssen, konnte man gerade am Falstaff lernen. Es ist nichts weniger als eine Prunk- und Repräsentationsaufführung. Aber eine, die *gearbeitet* ist. Zunächst vom Dirigenten *Steinberg*, der den schwierigen, zugleich reichen und transparenten Ensemblestil durch offenbar sehr ausgiebige Proben genau, auch in den sprödesten und exponiertesten Partien, durchsetzte und das Ganze in den heute fraglos geforderten, sehr lebhaften Zeitmaßen darstellte. Gewiß war es ein derber

Falstaff — die schwerelose Interpretation Toscaninis leuchtet fern wie ein Gestirn jeglicher anderen —, aber dafür so dicht und gefüllt, wie gerade dies Werk es erheischt, das mit der äußersten Ökonomie sich aufs Notwendige beschränkt, dafür aber das Notwendige in seiner Notwendigkeit dargestellt wissen will. Äquivalent dem musikalischen Teil war der szenische: die Bilder *Siewerts*, die Regie *Grafs*. Mit großem Takt waren Lösungen gefunden, die die rechte Spieldistanz schufen, ohne die humane Substanz des Werkes in Ornament und dekoratives Kunstgewerbe zu verflüchtigen. Nicht ganz bewältigt schien mir allein die Feerie des Schlußbildes, die freilich dramaturgisch selber nicht recht trägt und darum auch nur schwer sich realisieren läßt. Dagegen überzeugte mich Grafs Einfall, die Fuge aus dem Spielrahmen heraus zu nehmen und als Kantate im Hellen singen zu lassen. Man kann das literarisch finden — muß sich aber klar darüber sein, daß jede echte Distanzierung des Spiels, die auf den Illusionscharakter verzichtet, nur gelingen kann, wenn man nicht naiv in der Form verbleibt, sondern aus ihr heraustritt und ihr ihre Wahrheit erwirkt, indem man den Schein bestätigt: also »literarisch«. Das setzt freilich eine gründliche Änderung der Opernanschauung voraus. — Sehr anzuerkennen sind schließlich die Solisten, allen voran Herr vom *Scheidt*, der vielleicht überhaupt als Buffo am rechten Platz steht und dem Falstaff einen ganzen lebendigen Menschen gab — dabei gesanglich Maß hielt. Von den anderen nenne ich besonders zwei neue Mitglieder: Fräulein *Hainmüller*, die schon als Elisabeth auffiel und nun eine gesanglich wie darstellerisch vorzügliche Frau Ford bot, und Fräulein *Riedinger* mit biegsamem Sopran als Nannetta. Herr *Reinecke* als Fenton setzte seinen Tenor ungemein musikalisch ein. Das ganze Ensemble war diesmal ausgeglichen. — Vom Werke selber noch Rühmens zu machen, schämt man sich. Nirgends erhellt das neunzehnte Jahrhundert sich besser, nirgends wird seine Luft klarer und reiner als im Falstaff. Wie lange wird sich das Publikum dafür noch mit den »Lustigen Weibern« speisen lassen?

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Oper zeigt manches neue Gesicht: Zuerst den neuen Dirigenten *Karl Böhm*, der jetzt als Generalissimus die musikalischen Geschicke des Stadttheaters betreut. Mit einer »Meistersinger«-Vorstellung führte er sich als jugendlich spannkräftiger, von gesunder Auffassung durchströmter und, was im besonderen gute Aussichten für kommende Taten verheißt, auf Akkuratesse des Zusammenklangs von Bühne und Orchester bedachter Dirigent ein. Diese Vorzüge gaben auch der von ihm geleiteten Neueinstudierung von Marschners »Hans Heiling« das Gepräge, der Intendant *Sachse* durch noch mehr Kürzungen, in den Dialogen, eine straffere geistig-dramatische Fassung zu verleihen suchte. Im Personalbestand präsentiert sich in einigen großen Rollen eine Phalanx neuer Mitglieder: *Ingeborg Burmester*, eine Tochter des berühmten Geigers, als erste Koloratursängerin, *Matthieu Ahlersmeyer* an Stelle von Hans Reinmar für die großen lyrischen Baritonpartien, sowie *Peter Markwort* als Ersatz des verstorbenen Buffo-Tenors Kreuder. Der beste Gewinn im stimmlichen Wert scheint Ahlersmeyer zu sein, aber auch Markwort entwickelt sich gut zum intelligenten, beweglichen Vertreter seines Faches. Eine Aufführung des hier noch unbekannten »*Simone Boccanegra*« von *Verdi* (in der Werfelschen Bearbeitung) blieb, zumal Tempo und Stil des dramatisch wenig wirksamen Werkes reichlich schleppend, dickflüssig geriet, ziemlich ergebnislos: eine Ergänzung unseres Verdi-Bildes, das sich immer mehr zu vertiefen beginnt, aber kein Gewinn für das Repertoire. Der Kassenstärkung sollte ein von *Sachse* neuinszenierter Offenbachscher »Orpheus« dienen, den man in einer von Geschmacksentgleisungen nicht freien Aktualisierung des Stoffes — z. B. der Olymp als Tonfilmatelier, das Reich Plutos als Kabarett »Hölle« mit Sektbar — herausbrachte.

Max Broesike-Schoen

KARLSRUHE: In der deutschen Bühnenwelt wird man sich nicht wenig wundern, daß sich die Karlsruher Oper an jenes Werk von Richard Strauß gewagt hat, dem die Theaterleute im allgemeinen mit Unbehagen und pessimistischer Einstellung gegenüberstehen: an die Märchenoper »*Die Frau ohne Schatten*«. Aber dies Wagnis bedeutete dennoch eine künstlerische Tat. Zwar stand auch das Karlsruher Publikum dem Textbuch ratlos gegenüber, der klaren, sinfonisch reichen, klanglich betörenden Musik jedoch gab es sich willig hin. Der Erfolg war überaus stark und verdient, da die Erstaufführung unter *Josef Krips* und Oberspielleiter *Viktor Pruscha* zu

einer Glanzleistung wurde. Ohne die schönen Stimmen *Ellen Winters* (Kaiserin), *Theo Stracks* (Kaiser), *Malie Fanz'* (Färberin), *Adolf Schoepflins* (Barack), *Fine Reich-Dörichs* (Amme) u. a. hätte sie allerdings so überwältigend nicht ausfallen können. Anteil an der Wirkung hatten ferner *Torsten Hecht* (Bühnenbilder) und *Margarethe Schellenberg* (Kostüme). Die zweite Aufführung leitete Richard Strauß selbst. Er trug das prachtvoll spielende Orchester mit einfachsten Bewegungen, dämonisch kühl, darum die Spielenden innerlich um so mehr aufreizend. Er ließ sie scheinbar alle im Stich (die Bläser überhaupt) und hatte sie damit alle am Taktstock, der im kleinsten Raum mit präziser Rhythmik schwang. Eine wundervolle Dirigiertechnik. Der Meister wurde stürmisch gefeiert.

Anton Rudolph

KÖLN: Von dem ungarischen Folkloristen *Zoltan Kodaly* kannten wir schon aus dem Konzertsaal eine *Hary Janos-Suite*, und nun brachte die Kölner Oper als deutsche Uraufführung das ungarische Volksstück dieses Namens. Halb Schaustück, gesprochenes und gesungenes Spiel, wegen seiner Komik leicht operettenhaft, ist es eine Art musikalisches Märchen, und Kodaly hat die Musik dazu erfunden, weil er von einem Bilderbuch für die Kinder dazu angeregt wurde. Es ist ein Rahmenstück wie »Hoffmanns Erzählungen«, das die Abenteuer, die Hary Janos am Stammtisch erzählt, in Bild und Bewegung der Bühne überträgt. Janos ist am ehesten unserm Münchhausen zu vergleichen, ein nationaler, bäurischer Typ des aufschneiderischen, ausschweifenden Phantasien sich hingebenden Kriegsveteranen, der maulfertig vom einfachen Soldaten zum Feldmarschall aufrückt, die Franzosen besiegt und gar den großen Napoleon eigenhändig gefangen nimmt, dann seinen ruhmvollen Einzug in die Wiener Hofburg hält und der Schwiegersohn des Kaisers Franz geworden wäre, wenn er es nicht vorgezogen hätte, schleunigst in die Arme seines treuen Mädels und zu seiner Scholle zu flüchten. Die dramatisierte Mischgattung, nach einer Erzählung des Garay Janos aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Paulini und Harsanyi besorgt (Übersetzung von R. St. Hoffmann), hat ihre dramatischen Mängel. Es sind Bilder, die nur in den Schlachtenszenen theatralisch wirksamer sind, und Kodaly hat das Wesen dieses Volksstücks nicht verändert, indem er es durchkomponierte. Er schreibt Musik zu den Bildern, die ihre eigenen Formen behält, die aber dem Ganzen erst die ungarische Seele gibt. Viele Liedeinlagen schöpfen aus ungarischem Volksgut, und sie machen, obwohl sie den Kenner fesseln, die nationale Begrenzung fühlbar. In selbständigen Stücken, Vor- und Zwischenspielen, kleinen, scheinbar improvisierten melodramatischen Formen, militärischen Märschen und prunkvollen Festmusiken wächst Freiheit des Harmonischen mit den primitiven Mitteln der Volksmusik zusammen. So hat die Musik doch modernen, persönlichen Stil. *Eugen Szenkar*, geborener Ungar, war als Leiter der Aufführung mit dieser Musik verwachsen, und die Inszenierung *Strohbachs* in einer feinen Mischung von Märchenspiel und Groteske hatte alles getan, die Bühnenwirksamkeit zu erhöhen. So erlebte man einen heiteren Opernabend, der herzlich bedankt wurde.

Walther Jacobs

MANNHEIM: Der Auftakt zur Spielzeit ist ein Bekenntnis zur Musik der hellen Worte und der hellen Noten. Im Schauspiel »Sommernachtstraum« mit der unvergänglichen Musik Mendelssohns, in der Oper »Don Giovanni« als opera semiseria mit dem Schluß in Dur und der etwas pharisäerhaften Freude: »Also stirbt, wer Böses tat.« *Rosenstock* arbeitet seinen Mozart auf das Subtilste aus, ohne dabei dem Dramatischen etwas schuldig zu bleiben. Er steigert das Dämonische und gibt dem Heiteren lustige Lichter. In der Titelrolle lernen wir den neuen Heldenbariton Wilhelm Trieloff als hervorragenden Sänger und Schauspieler kennen. Im allgemeinen hatte Intendant Maisch mit der völligen Umkrempelung seines Ensembles Glück. Er holte sich in Heinrich Kuppinger einen geschmackvollen Mozarttenor, der auch die italienische Kantilene (»Bohème«) beherrscht, in Ellice Illiard eine musikalische, versierte Koloratursängerin, in Hof-Hattingen einen edlen, wenn auch nicht sehr »schwarzen« Baß. Versagt haben bisher die Hochdramatische (Elly Doerrer) und der Heldentenor (Erik Enderlein). An ihnen litt die sonst ausgezeichnete Aufführung von Wagners »Tannhäuser« unter der Leitung von Ernst Cremer, in deren Mittelpunkt die Elisabeth von Else Schulz stand. Die Registrierung der »Elektra« vervollständigt das Bild des Mannheimer Spielplans, in den in Kürze einige wichtige neue Werke aufgenommen werden. Großes Erlebnis: Edith Maerker (Freiburg) als Gast-Elektra und ein andermal der Kom-

ponist als Leiter. Frisch wie ein Junger, umjubelt von einer großen Gemeinde. *Karl Laux*

MÜNCHEN: Eine Neuheit in der Staatsoper war die Uraufführung des »*Tanzlegendchens*« mit der Musik von *Pierre Maurice.* Leider ist es dem Komponisten nicht gelungen, die bezaubernde Grazie und den volkstümlich frommen Ton des herrlichen Gottfried Kellerschen Werks auf der Szene festzuhalten. Denn was man hier in seinem zweiaktigen Stück erlebte, war von der tiefempfundenen Poesie des Dichters himmelweit entfernt. Die szenische Gestaltung hat die zarte Lyrik der Vorgänge fast durchweg vergröbert und auch die Musik war nicht imstande, die Anmut der Kellerschen Legende wiederzugeben. Sie ist — eklektisch und unpersönlich — trotz einiger guter Anläufe zu tiefer schürfender Untermalung doch so sehr an der Oberfläche stecken geblieben, daß man eigentlich nirgends wirklich gepackt wird und das Interesse an dem Geschehen bald abflaut. Wenn auch dem gewandten Komponisten zugestanden sein mag, daß es in der Ausführung mit technischem Können gemacht ist. Für dieses totgeborene Kind hatten sich Alfred Sieger als musikalischer und Willy Godlewsky als Spielleiter nach besten Kräften eingesetzt. In der Hauptrolle, der Musa, konnte Anny Gerzer wieder ihre außerordentliche tänzerische Begabung beweisen.

Neueinstudiert waren ferner die beiden Standardopern »*Bajazzo*« und »*Cavalleria rusticana*«. Hier hatte es sich vor allem um eine schon längst sehr notwendige szenische Neugestaltung gehandelt, die Leo Pasetti durch ein wirkungsvolles malerisches Bühnenbild und durch geschmackvolle naturgetreue Kostüme erreichte. In der Regie von Alois Hofmann und unter Leitung von Paul Schmitz haben diese beiden beliebten Zugstücke in neuem Gewande wieder neuen Reiz gewonnen.

Bemerkenswert ist noch die Überführung des Mozartschen »*Idomeneo*« ins große Haus, ins Nationaltheater, die dem pathetischen Charakter des großstiligen Werks sehr zugute kam. Von Neubesetzungen seien genannt: Gerlach als Herzog im Rigoletto und als Graf Richard im Maskenball, in beiden Partien gesanglich vortrefflich, darstellerisch temperamentvoll und gewandt. Sabine Offermann sang erstmalig die Leonore im Troubadour mit erstaunlich flüssiger Koloratur ihrer ausladenden hochdramatischen Stimme.

Oscar von Pander

NEAPEL: Der musikalische Thespiskarren (Carro di Tespi lirico) hat in Rom und Neapel unter freiem Himmel Aufführungen von Aida, Rigoletto und Bohème veranstaltet, die vor einem riesigen Publikum einen enormen künstlerischen und finanziellen Erfolg erzielten, den auch das Personal mit Beniamino Gigli an der Spitze durchaus verdiente. Dennoch knüpfen sich gerade an diese Aufführungen grundsätzliche Kritiken. Der Thespiskarren ist geschaffen worden, um Städten mit alter Kultur, die bei der heutigen Wirtschaftslage sich kein Opernhaus leisten können, ein solches zu ersetzen. Es handelt sich dabei um Kunst- und Kulturzentren wie Siena, Perugia, Pisa, Ferrara, Ravenna, Parma. Man findet nun überflüssig, Vorstellungen in Rom und Neapel zu geben, wo dieselben Künstler zwei Monate vorher dieselben Opern im Königlichen Opernhaus und im San Carlotheater gesungen haben. Die Leitung des Thespiskarrens erkennt den Einwand an, erklärt aber diese Vervollständigung der Tournee für notwendig wegen der größeren Einnahmemöglichkeiten in den Großstädten. Der lachende Dritte in dieser Diskussion ist Toscanini, der seit Jahren bestreitet, daß man die italienische Opernsaison im Dezember beginnen lassen müsse, weil das Publikum vorher nicht ins Theater gehe. Der Massenandrang zum Thespiskarren im August und September sei zum Teil natürlich daraus zu erklären, daß man im Freien spiele, im übrigen aber könne man sehr gut in den großen Opernhäusern zur Verminderung der Krise am 1. Oktober beginnen. *M. Claar*

PARIS: Von den verheißungsvollen Ankündigen der beiden Opernhäuser ist bis jetzt noch nichts zu verspüren. Als einziges, aus dem Rahmen der Alltäglichkeit herausfallendes Ereignis muß der Neuinzenierung von »Hoffmanns Erzählungen« Erwähnung getan werden. Der Regisseur, dessen Name merkwürdigerweise auf dem Programm schamhaft verschwiegen wurde, wagte den Versuch, das Werk mit modernsten Künsten wirkungsvoll und lebendig zu gestalten. Das ist in Einzelheiten gut gelungen, aber das Ganze hat dadurch keinesfalls gewonnen. Interessant wird sich der Spielplan der Großen Oper gestalten. Der Uraufführung von Milhauds »Maximilian« wird die Opernleitung einen aus mehreren kleineren Werken zusammengesetzten Uraufführungsabend vorausschicken, bei dem »La Duchesse de Padoue« (nach Oskar Wilde), »La Vision de

Mona«, eine lyrische Legende von Louis Dumas, und ein Ballett »Le rustre imprudent« von Maurice Fouret zur Darstellung gelangen.

Otto Ludwig Fugmann

RIGA: Das durchaus selbständige Repertoire der lettischen Nationaloper berührt immer wieder sympathisch. Man bekommt hier Werke zu Gehör und zu Gesicht, die man anderswo schwerlich erwischt. Wo hat man heute noch die gute alte »*Russalka*« auf dem Repertoire? *Schaljapin* kommt und erhöht durch seine gipfelreiche, immer von neuem sich wandelnde Kunst gerade diesen Dargomischkij. Unerreicht ist Schaljapins Gestaltungskunst; wie er, beispielsweise, die Wahnsinnsszene mit Echtheit ausfüllt, das ist schier grandios. Stimmlich höre ich ihn in kraftvollerer Entfaltung als im Vorjahr. Immer aber bleibt sich die Kunst des geistigen Erschöpfens der Töne, durch sie und mit ihnen, gleich. Ich will nicht versäumen, auf *Niedra* hinzuweisen, der für Schaljapin die Müllerrolle sonst hier singt. Die »Nara«-Aufführung hatte in der *Herta Lusis* eine annehmbare vokale Leistung. *Gerhard Krause*

SAN FRANCISCO: Das große Erdbeben im Jahre 1906 hat auch die damals ständige Oper mit verschüttet, und seit dieser Zeit muß San Francisco in bezug auf die Opernkost sich mit homöopathischen Dosen begnügen. Es waren diesmal nicht weniger als vier verschiedene Ensembles, die dem hiesigen Opernmangel abzuhelfen versuchten. Zuerst kam die bodenständige *Civic Opera*, deren Spielplan unter der Oberleitung von Gaetano Merola sich aus Salome (mit der *Jeritza* in der Titelrolle), Cavalleria und Bajazzo, Manon, Traviata, Bohème, Faust, Tannhäuser, Lucia, Girl of the Golden West, Mignon, Hänsel und Gretel, und dem sehr interessanten Einakter »L'enfant et les Sortilèges« von Ravel zusammenstellte.

Danach kam die *German Grand Opera* unter *Schillings* mit hochkünstlerischen Aufführungen von Walküre, Holländer, Tiefland (Novität für San Francisco!), Siegfried und Götterdämmerung. Im März gastierte die Chicago Oper mit Traviata, Walküre, Cavalleria und Bajazzo, Lucia, Aida, Rigoletto und einer ganz ausgezeichneten Aufführung von Rosenkavalier (mit Frieda Leider, Maria Olczewska und Kipnis).

Den Beschluß machte die ebenfalls bodenständige *Pacific Opera Company* (Dirigent: Casiglia), unter deren Aufführungen Gioconda und Maskenball hervorgehoben zu werden verdienen.

Es läßt sich nicht vorausbestimmen, wie lange es noch dauern wird, bis auch die Metropole des Westens ihre eigene ständige Oper erhalten wird. Seit jedoch der Bau des schon jahrelang geplanten Opernhauses nun endlich in Angriff genommen ist, sind die Hoffnungen auf eine Wandlung zum Besseren wieder rege geworden. *Willem Harmans*

WARSCHAU: Der Komponist der berühmten Ballettoper »Syrena«, Maliszewski, schrieb eine neue Ballettoper, wie er sie nennt, dem klassischen Warschauer Opernballett auf den Leib: »*Boruta*«. Boruta ist keine Sie, sondern ein regelrechter Er, ein Mann, ein Teufel, einer von jenen Teufeln, denen es, wie man so sagt, »dreckig« ergeht. Nun ist ja die Geschichte der polnischen Teufel reichlich in den Theaterstücken und Opern ausgenutzt worden, und es war zuviel des Guten, daß noch eine Oper fast gleichen Inhaltes kam, nachdem »Herr Twardowski« schon bekannt und berühmt geworden war.

Im ersten Akt lebt Boruta herrlich und in Freuden, denn er hat den Genuß, das wundervolle Warschauer Ballett in den mannigfachsten Tänzen genießen zu können. Die Foxtrott-, Tango-, Boston-Tänze, der Duelltanz, alles das wird mit hervorragendem Können vorgeführt, die Musik zeigt die erwähnte neue Form, wenn die Klänge auch nicht gerade eindringlich zu nennen sind. Aber immerhin zeigen sie den echten Musiker, den die Inspiration freilich im zweiten und letzten Bilde im Stiche läßt. Im dritten Akt, der Hochzeitsfeier, haut man dem Störenfried Boruta drei Krallen ab, im letzten jagt man ihn, den Adelsteufel mit seinem Kumpan, dem Bauernteufel, in die Tiefe, und die berühmte Figur des polnischen Erzählers erscheint, um dem Ganzen noch ein happy end zu geben, indem sie von dem Nichtunterkriegen der polnischen Teufel berichtet.

Die Aufführung unter szenischer Leitung *Poplawskis*, unter tänzerischer *Parnells* und musikalischer *Rudnickis*, der im letzten Moment den Komponisten vertrat, war auf gewohnter Höhe. In der Titelpartie leistete *Roman Wraga*, ausgezeichneter Sänger und Charakteristiker, das Notwendige. Als Poneta bewies die rassige *Olga Olgina* ihre große Kunst. Den Rokita, den Bauernteufel, gab *Janowski*, der zuverlässige Tenorbuffo. Orchester und Chöre wie immer in bester Form.

Gerhard Krause

KONZERT

BADEN-BADEN: *Das zweite Badische Brucknerfest.* Glücklicher als der württembergische Brucknerbund ist der badische: aufs Karlsruher Fest (1929) folgte eines in Baden-Baden, dessen herrliche Lage zur Besinnlichkeit einlädt, dessen gewählter Hörerkreis das Erlebte weit in die Lande hinausträgt. Professor *Grüninger* hat das Fest in Bewegung gesetzt; der kluge Stadtvorstand, großzügige Spender halfen es durchführen. Sehr gespannt war man auf die nachgelassene d-moll-Sinfonie, die sogenannte »Nullte«, für die Professor *Franz Moißl* (Klosterneuburg) seit 1924 mit steigendem Erfolg wirbt. Er leitete sie wienerisch warm und hingebungsvoll. Sie machte überraschend großen Eindruck; nicht lange, so wird auch dieses Werk Gemeingut sein. Mit der Vierten und Siebenten zeigte *Ernst Mehlich*, wie das Badener Kurorchester auch höchsten sinfonischen Aufgaben gewachsen ist. Mit Bruckner selber scheint er noch nicht ganz vertraut; z. B. war der »Bruckner-Rhythmus« nicht erfaßt. Die herbe e-moll-Messe erklang in der Stiftskirche mit Bläser- (nicht Orgel-)Begleitung innerhalb des Gottesdienstes; die Wiedergabe unter *Otto Schaefer* verdient als vollendet gerühmt zu werden. Eigenartig wirkten die raschen Zeitmaße, die teilweise auch *Franz Philipp* am Konzertabend wählte, als er mit dem Badischen Kammerchor (Karlsruhe) eine Reihe schönster geistlicher Gesänge Bruckners zu unvergeßlicher Wirkung brachte. Der Vortrag beherrschte alle musikalischen Stimmungen bis zur äußersten Grenze sprechenden Ausdrucks. Als Organist brachte Philipp, der vormittags in der Kirche improvisiert hatte, die von ihm bearbeitete c-moll-Fuge zur Geltung. Am selben Abend hörten wir von den einheimischen Künstlern das Quintett, wenn nicht klangstark, so doch klangschön vorgetragen, mit kleinen Abstrichen. Der Einführungsabend brachte nach einem Vortrag Mehlichs Proben aus den zweiklavierigen Auszügen des Peters-Verlags und anregende Lichtbilder aus Bruckners Leben und Schaffen.

Karl Grunsky

BARCELONA: Auch hier leidet das Konzertleben unter der Konkurrenz von Kino und Rundfunk, dieses doppelt fühlbar, da das Verständnis für gute Musik noch nicht sehr weit vorgedrungen ist. Die unsichere politische Lage, vor allem aber die Geldentwertung taten ihr übriges, gerade ausländischen Künstlern das Auftreten zu erschweren. Konzerte auf eigenes Risiko sind eine Seltenheit, man muß sich mit dem begnügen, was die beiden Gesellschaften Musica de Camara und die Filharmonica bieten. Selbst *Casals* kann nur unter großen persönlichen Opfern sein Orchester aufrecht erhalten.

Die Musica de Camara brachte die vorzügliche Pariser Sängerin Suzanne de Balguerie, die Pianisten Schulhoff, Casadesus, den Cellisten Cassado, das Leipziger Genzel-Quartett, sowie die Komponisten Pizzetti und Bela Bartok. Als Bearbeiter klassischer Werke konnte Bartok nicht überzeugen, auch nicht als Pianist. Dieser Gesellschaft sind auch zwei Orchester-Konzerte unter Leitung von Georges Georgescu zu danken. Mit einem vorwiegend klassischen Programm feierten er und das Casalsorchester mit Recht Triumphe. Huberman als Solist in Bach- und Händel-Konzerten ließ die sonst so gewohnte Einheitlichkeit seines Spieles vermissen. Zu erwähnen wären noch zwei Abende des vorzüglichen Orquesta Clásica aus Madrid; einer davon war der neuen spanischen Schule gewidmet. Nur Ernesto Halffter und Pittaluga konnten interessieren, einen de Falla imitieren sie, ohne ihn ersetzen zu können. Wenn sie echt spanisch komponieren würden, hätten sie sicher mehr Erfolg. Auch ein Abend der Catalonischen Komponisten wurde veranstaltet, Mompou und Blancafort sind die besten Vertreter. Auch hier wäre besser mehr mit der Folklore zu arbeiten als mit Debussy und Ravel.

Die Filharmonica brachte den Gitarristen Segovia, die Geiger Manén und Temianca, die Pianisten Mercedes Cabral, Giuseppe Piccioli und das mexikanische Klavierwunder Angelica Morales. Nicht zu vergessen die Brasilianerien Julia Telles de Menezes, welche mit dem Vortrag südamerikanischer Lieder zu überzeugen wußte. Arthur Rubinsteins Klavierabend bewies aufs Neue, daß er ein großer Techniker ist, aber vom wirklichen Pianistentum steht er weit entfernt.

Von den Einheimischen sang Concepcion de Badía mit viel Verständnis Schubert; der Gitarrist Francisco Alfonso wird bald eine internationale Größe sein, sein Bachspiel ist kaum zu übertreffen. Die Sopranistin Mercedes Plantada, die Pianisten Mussons und Roig stehen solidem Können fern, eine Hoffnung ist Helene Larrieu. Großem Interesse begegnete der Kompositions-Abend des Peruaner Valcarcel, am stärksten ist er in seinen Inkaliedern. — Schmerzlich auch, daß gerade

der Besuch Deutschlands so gering war, vor allem die Vertreter des Liedes und die Kammermusik-Vereinigungen blieben vollständig aus. *C. Macário Kastner*

BREMEN: Im Konzertsaal herrscht noch tiefe Sommerruhe; oder ist es das Schreckgespenst der leeren Säle, das im Wege steht? Und doch darf uns der Trost guter Musik gerade in der Zeit der Not nicht fehlen. Die Philharmonische Gesellschaft wird dementsprechend ihre 25 Vor- und Hauptkonzerte und acht Kammermusikabende wie bisher durchführen. Als erster auf dem Plan der Winterspielzeit erschien der neuorganisierte »Bremer Konzert-Verein« mit seinem Sinfonieorchester, seinem neuen Leiter, *Walter Stöver* (ständiger Dirigent der Konzerte des Dresdener Philharmonischen Orchesters in Pyrmont) und einem geschlossenen, volkstümlichen Beethoven-Programm. Auf dem Programm stand die Egmont-Ouvertüre, das Violinkonzert (von Gust. Havemann-Berlin geistig und technisch glänzend gemeistert) und die Siebente. Der Erfolg war künstlerisch und materiell außerordentlich groß. Das an höchste Aufgaben noch wenig gewöhnte Orchester steht unter seiner neuen künstlerischen Leitung an einem Wendepunkt seiner Entwicklung. Stövers Erfahrung und Feuereifer reißt es mit und wird es bald zu vollwertigen Taten führen. *Gerhard Hellmers*

DÜSSELDORF: Die offizielle Konzertsaison wurde sehr weihevoll mit einem Orgelvortrag *Günther Ramins* eröffnet. Es folgte eine sehr fesselnde Gegenüberstellung: das Konzert für vier Violinen von *Antonio Vivaldi* und die trotz des gleichen Gerüstes einem Original gleichwertige Bearbeitung für vier Cembali von *J. S. Bach*, ersteres von einheimischen Konzertmeistern, letzteres mit dem Thomaner-Organisten an der Spitze ausgezeichnet musiziert. *Hans Weisbach* beschloß den Abend mit einer gleichzeitig Innerlichkeit und Monumentalität betonenden Wiedergabe von *Bruckners* Siebenter.

Das *Collegium musicum* unter *Alfred Fröhlich* hat sich der Darstellung der musikalischen Grundkräfte zugewandt: galt der letzte Zyklus dem *Rhythmus*, so bildet diesmal die *Melodie* das Thema. Der erste Abend ging von den ältesten erhaltenen und entzifferbaren Tondenkmälern aus, die dadurch, daß sie ohne jede Begleitung dargeboten wurden, ein Bild ergaben, das — ohne Anspruch und Absicht auf philologische Unfehlbarkeit — dem Gefühl der Wahrheit wohl am meisten entsprach. Über die Kunst des Mittelalters ging dann ein kühner Bogen sogleich zu Bach und Reger hinüber. So wurde in großen Zügen das Terrain abgesteckt, das nun an den folgenden Abenden detailliert behandelt werden soll. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Museumsgesellschaft eröffnete die Konzertsaison mit einem Dirigiergastspiel von *Richard Strauß*. Es ist überflüssig, auf die allgemein gekannten und gewürdigten Dirigentenqualitäten des Komponisten eigens hinzuweisen: die Sicherheit in der Ausformung großer Bögen selbst aus den einzig literarisch gebundenen Bruchstücken extremer Programmusik wie des Don Quixote; die Sparsamkeit nicht bloß der physischen, sondern auch der musikalischen Gestik; die schnellen Tempi, die es doch erlauben, musikalische Gestalten plastisch gegeneinander zu exponieren. Man mag das alles wissen und wird doch nicht verschweigen dürfen, daß dies Konzert kein Ruhm war: aus der leichten, aber keineswegs unfehlbaren Hand geboten, mit empfindlichen Störungen des Zusammenspiels in einer Haydn-Sinfonie; mit einer nicht bloß psychologischen, sondern innermusikalischen Gleichgültigkeit in der Wiedergabe von Don Quixote und Eulenspiegel, die durch den Begriff der »Distanz« nicht mehr gedeckt wird. Das ganze erinnerte zu deutlich an die Haltung eines Industriellen, der eben noch die Aufsichtsratsitzung einer ihm fernstehenden Gesellschaft mitnimmt: Strauß hat immer noch zu viel zu verlieren, um sich den Provinzialen derart zu zeigen. *Gregor Piatigorsky* als Solist, ebenfalls mit Haydn, bewies außerordentliche instrumentale Qualität, der freilich die musikalische noch keineswegs äquivalent scheint; es gab da neben Leerem und Ungestaltetem Effekte nicht eben der erlesensten Art. Entgegen aller Voraussage war das Konzert äußerst besucht. Es besteht also das alte Interesse für die repräsentativen Frankfurter Konzertveranstaltungen noch fort. Man muß wünschen, daß die Programm- und Personalpolitik der Gesellschaft nicht bloß dem Interesse Rechnung trägt, sondern es durch echte Aktualität tieferhin legitimiert. Vor allem ist eine radikale, wirklich überzeugende Lösung der Dirigentenfrage dringend zu wünschen. Das Gastspielsystem erweist sich für die Dauer als höchst problematisch.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GÖTTINGEN: Die für dieses Jahr geplanten Händelfestspiele mußten aus Mangel an Mitteln ausfallen. In Anbetracht der schlechten Zeiten war es nun doppelt zu begrüßen, daß am 4. und 5. Juli dieses Jahres als Ersatz für die auf nächsten Sommer verschobenen Opernfestspiele anläßlich der 25jährigen Jubelfeier des Akademischen Orchesters zusammen mit der Göttinger Händelgesellschaft ein kleines Musikfest veranstaltet werden konnte.

Der Festvortrag, den der Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, H. J. Moser-Berlin, in der Aula der Universität über das Thema »Händels Musik in unserer Zeit« hielt, bildete durch die feinsinnigen und von großen musikwissenschaftlichen Kenntnissen durchdrungenen Ausführungen einen würdigen Auftakt des Musikfestes.

Darauf folgte die Hauptfestveranstaltung im Stadtparksaal, in deren Rahmen das Akademische Orchester bei der Gestaltung der Werke unter der reich nuancierten Zeichengebung seines Dirigenten, Prof. Dr. W. Stechow, seinen großen Tag hatte. Die schön gewählte Vortragsfolge enthielt Händels Concerto grosso, D-dur; das B-dur-Konzert für Cembalo und Orchester von Johann Christian Bach; Sebastian Bachs C-dur-Konzert für zwei Cembali und Streichorchester. Dr. Ernst Wolff (Berlin) meisterte den Cembalo-Part. Bei dem Doppelkonzert wirkte Organist Ludwig Doormann (Göttingen) mit. Beide Solisten wußten aus ihren Instrumenten (Schramm-Mändler, München, und Neupert, Nürnberg) die intimsten Klangreize der Barockmusik hervorzuzaubern. Den Abschluß bildete Bachs B-dur-Suite für Streichorchester, zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken. Kammervirtuose Teubig (Leipzig) versah den schwierigen Part der Bachtrompete mit größter Anpassungsfähigkeit.

In seltener Vollendung verliefen auch die köstlichen Darbietungen im Morgenkonzert in der Universitätsaula, wo Lena von Hippel-Chemin-Petit-Berlin (Violoncello), Hans Jürgen Walter-Stuttgart (Flöte) und V. E. Wolff ihre solistischen Fähigkeiten herausstellten und somit einen auserlesenen Genuß boten. Die Konzertfolge wurde mit Händels Sonate e-moll für Flöte und Cembalo eröffnet. Daran schlossen sich Henry Eccles Sonate in g-moll für Cello und Cembalo, Bachs Partita in B-dur für Cembalosolo und zuletzt als Ausklang C. M. Webers g-moll-Trio für Klavier, Flöte und Cello an. Göttingen legte damit wieder einmal ein glühendes Bekenntnis zu Händel, Bach und der gesamten Händelbewegung ab.

Werner Promnitz

MANNHEIM: Mit vollen Segeln ging es ins neue Konzertjahr. Die Konzertgesellschaften veröffentlichen Bombenprogramme. Werden sie mit ihrem Optimismus recht behalten? Es scheint so. Das erste der Akademiekonzerte, die das wagemutige Nationaltheaterorchester auf eigenes Risiko unternimmt, unter *Richard Strauß* ein voller Erfolg. Das zweite unter *Furtwängler* brechend voll. Begeisterung in beiden Fällen. Strauß dirigierte sich und Mozart. Furtwängler brachte eine überflüssige Sinfonie von Bernhard Sekles mit, umrahmt von Brahms' Haydn-Variationen und der Fünften Beethovens, an denen sich sein nachschaffendes Ingenium zu heller Flamme entzündete. — Naturgemäß fand sich für eine so ernste, das Problematische unseres Konzertbetriebs in den Vordergrund stellende Tagung, wie es die »Neue Chormusik 1931 Mannheim« war, keine so zahlreiche Zuhörerschaft wie für diese Repräsentationskonzerte. Aber es kam die Fachschaft der Musik von weit und breit: Chorleiter, Sänger, Lehrer aller Sparten, Kritiker, Kapellmeister, Volksmusikpfleger. Die Tagung, inauguriert von dem tüchtigen, beweglichen Kapellmeister Max Sinzheimer und dem ideenreichen Schwaben Hugo Herrmann, will in Fortsetzung der badischen Tradition von Donaueschingen und Baden-Baden der neuen Musik eine Diskussionsebene schaffen. Dies ist denn auch der Erfolg: die Probleme des Chorsingens als der Voraussetzung eines Gemeinschaftsmusizierens konnten an Hand der auf einem hohen Niveau stehenden Darbietungen von Chorvereinigungen aus Mannheim, Heidelberg, Ludwigshafen und Weinheim, die sich in selbstloser Weise zur Verfügung gestellt hatten, erörtert werden. Wilibald Gurlitt hatte in seinem einleitenden geistvollen Referat die gedankliche Grundlage gegeben; er hatte vor allem auf die Kantorei des 17. Jahrhunderts hingewiesen, die eine Verwirklichung des Gemeinschaftsgedankens war. Diesem Gedanken kamen Kompositionen von Strawinskij, Haas, Kaminski, Grabner, Groß, Orff, Lendvai und Herrmann am nächsten, während Werke von Arnold Mendelssohn, Wellesz, Driesch, Knab und Marx mehr den technischen Stand der heutigen Chorkomposition aufzeigten. Der Erfolg der Tagung er-

mutigte die Veranstalter, heute schon eine Fortführung ins Auge zu fassen.

Karl Laux

SAN FRANCISCO: In den Anfang der verflossenen Musiksaison mischte sich ein Tropfen Wermut dadurch, daß die Verwaltung des Sinfonie-Orchesters den Kontrakt des verdienstvollen *Alfred Hertz* nicht erneuert hatte. Hertz, der in den 15 Jahren seiner Dirigententätigkeit das Orchester auf eine respektable Höhe zu bringen gewußt hatte, verabschiedete sich am 2. September 1930 unter begeisterter Anteilnahme einer vieltausendköpfigen Zuhörerschaft mit einer inspirierten Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens. Von den zahlreichen Bewerbern um den Dirigentenposten hatte man den Engländer Basil Cameron und den Russen Issay Dobrowen zur engeren Wahl auserkoren und jedem während einer Hälfte der Spielzeit die Leitung des Orchesters übertragen. Das Endergebnis war die definitive Anstellung Dobrowens.

Ein Ereignis, das merkwürdige Eindrücke hinterließ, war das Konzert der New Music Society, das als Hauptnummer *Schönbergs* »Pierrot Lunaire« mit Rudolfine Radil als Solistin brachte, die sich ihrer schwierigen Aufgabe mit Meisterschaft entledigte. Das Programm enthielt u. a. noch Wallingford Rieggers Suite »Sonorities« für zehn Violinen, und eine Reihe Tonsätze, betitelt »Portals« von Carl Ruggles für zwölf Streichinstrumente. Die Leitung des Konzerts lag in den Händen des Kapellmeisters Sanjuan aus Havana, der sich mit einer Suite auch als Komponist präsentierte. Das Publikum nahm die musikalischen Gefühlsergüsse dieser ultraradikalen Futuristen mit anerkennenswerter Geduld entgegen und zollte den Ausführenden wohlverdienten Beifall. Aus der großen Anzahl Virtuosen, die teils in eigenen Konzerten, teils als Solisten mit dem Sinfonie-Orchester auftraten, verdienen der hier zum ersten Male erschienene russische Pianist *Horowitz* sowie der eminente spanische Pianist *Iturbi* besonders hervorgehoben zu werden.

Willem Harmans

STRASSBURG: Die acht Sommer-Sinfoniekonzerte dieses Jahres waren in programmatischer Hinsicht nicht ganz so eindeutig in der geistigen Haltung wie in den Vorjahren. Münch, sicher einer der vorbildlichsten und kenntnisreichsten Programmgestalter, ließ in diesem Jahr die fest verbindende Linie, die er sonst den von ihm geleiteten Konzerten in ihrer Gesamtheit zu geben weiß, vermissen. Vielleicht nicht ohne Absicht; denn er wartete dafür mit einer Reihe längst vergessener Kompositionen auf. Von *Méhul* hörte man die Sinfonie in D-dur, ein ungemein reizvolles, sehr geschmackvoll und empfindungsreich instrumentiertes Werk; der in Deutschland so gut wie unbekannte *A. Magnard* war mit seiner 4. Sinfonie vertreten, die in der Form rein klassisch gehalten ist, in Harmonie und Thematik indessen impressionistische Eindrücke gibt. Die sinfonische Suite »Titania« von *G. Hüe* verleugnet ihre ausgesprochene Abhängigkeit von Wagner nicht; die romantischen Stimmungselemente des Stoffes sind mit Naivität und Lebendigkeit erfaßt und zur Darstellung gebracht.

Ein *Beethoven*-Abend, imponierendes Mittelstück der Veranstaltungen, vermittelte die Ouvertüre »Die Geschöpfe des Prometheus«, das selten genug gespielte *Tripelkonzert in C-dur* und schließlich die wuchtige *Hammer-Klavier-Sonate* in *Felix Weingartners* Instrumentierung. Die orchestrale Ausdeutung, die Weingartner dem majestätischen Werk hat angedeihen lassen, erscheint im ersten Augenblick bestechend: Beethoven selbst würde sie wahrscheinlich als kapellmeisterhaft maniriert bezeichnet haben.

Nicht sehr glücklich war die Auswahl, die an dem der Moderne gewidmeten Abend zu Gehör kam. *Honeggers* »Chant de joie« hat doch nur sehr bedingte Qualitäten, und auch *Milhauds* »Brasilianische Tänze« konnten nicht viel Interesse erwecken. Als positiven Gewinn konnte man die im ersten Satz etwas gekünstelt erscheinende, im übrigen aber mit Kraft und Leidenschaft durchgeführte Sinfonietta von *Janacek* und *Hindemiths* formal streng komponierte, in der Erfindung freilich nicht immer sehr originelle »Nusch-Nuschi«-Tänze buchen. Von *Richard Strauß* hörte man den »Don Juan« und »Wanderers Sturmlied«. *Schumanns* romantisch empfindsame Geisteswelt wurde in seinen beiden ersten Sinfonien näher gebracht, während *Schubert* mit seiner entzückenden Konzertszene »Der Hirt auf dem Felsen«, von Frau *Würth-Imbert* sehr rein und stilkundig gesungen, zu Worte kam. Sehr schön war es auch, daß man einmal *Mozarts* geistvoll parodistisches Sextett ländlicher Musikanten zu hören bekam. *Webers* Konzertstück für Klavier und Orchester, op. 79, fand in *A. Foehr* einen stilsicheren und technisch vollendeten Interpreten. Aus der

Fülle der Darbietungen seien noch hervorgehoben: *Brahms'* Serenade in D-dur, *Tschaikowskijs* 4. Sinfonie, das von Herrn *Drillon* mit starkem äußeren Schwung und wenig innerer Anteilnahme gespielte Konzert für Violine und Orchester, op. 82, von *Glasunoff* und *J. S. Bachs* kristallklares Konzert für Violine, Oboe und Streichorchester.

A. v. d. Broecke

STUTTGART: Die unter Leitung *Carl Leonhardts* stehenden Sinfoniekonzerte des Landestheaters begann unter dem Doppelzeichen Bach—Bruckner. Von letzterem die 8. Sinfonie war ein glänzendes Beispiel für das, was durch einen gestaltungsfähigen Dirigenten und ein ausdrucksfähiges Orchester geschaffen werden kann. Unter dem Namen »*Stuttgarter Philharmoniker*« hat sich eine Orchestergemeinschaft zusammengetan (Dirigent Walter), die (ein drittes Orchester in Stuttgart!) die Pflege der Sinfonie übernehmen wird. *Walter Rehberg* hat an Liszts Malediction (Klavier und Streicher) eine seiner Individualität gut liegendes Stück gefunden, *Hermann Keller* führte zum Gedächtnis *Waldemar von Baußnerns* einige kirchliche Werke auf, wobei er sich u. a. der Unterstützung des Lehrergesangvereins bediente. *Alex. Eisenmann*

WIESBADEN: Auftakt der Herbstsaison: Ein *Schweizerisches Musikfest*, veranstaltet von der Kurverwaltung in Verbindung mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein. *Carl Schuricht* und *Volkmar Andreae* leiteten je eines der beiden Orchesterkonzerte, ein Kammermusikabend ergänzte das Programm. Daß die Schweizer, deren Wünsche hier wohl ausschlaggebend waren, dem einheimischen Dirigenten das erste Konzert mit seinen durchweg schwächeren Werken anvertrauten, erschien verwunderlich: Was *Henri Gagnebin* (Genf), *Karl Heinrich David* (Zürich), *Walther Geiser* (Basel) und *Pierre Maurice* (Allaman) beisteuerten, überschritt durchweg nicht regionale Bedeutung. Eine Ausnahme bildete immerhin die Sinfonie Nr. 5 für Orchester von *Conrad Beck* (Paris), deren mit Saxophonsoli durchsetzte Faktur

an Hindemith erinnert, ohne ihm jedoch substanziell nahezukommen. An Kammermusik hörte man vier gefällige, allerdings ziemlich anspruchslose »Intermezzi für Flöte, Klarinette, Englisch-Horn und Fagott *Joseph Laubers* (Genf), gefolgt von fünf Liedern nach Karl Stamm von *Walter Schultheß* (Zürich): melodisch ohne besonderes Kolorit, aber Interesse fordernd durch strenge, wenn auch zuweilen übersteigerte Harmonik. An *Frank Martins* (Genf) »Trio über irische Volksmelodien«, reizvoll in seinen rhythmischen Variationen der ganz unveränderten Originalweisen, schloß sich eine »Musik für acht Instrumente« von *Robert Blum* (Baden bei Zürich), die in Aufbau und Abwandlung neuer Klanggestalt zweifellos ein mehr als durchschnittliches Talent verrät. — Das zweite Orchesterkonzert brachte nach einer an Brahms orientierten, jedoch von herber persönlicher Ausdruckskraft belebten Chaconne aus der 5. Sinfonie von *Fritz Brun* (Bern) und nach »Li-tai-pe«, acht chinesischen Gesängen für Tenor und Orchester von *Volkmar Andreae* (Zürich) (rein artistisch; nicht entfernt dem großen Vorbild Gustav Mahlers nahe kommend) das Hauptereignis: *Arthur Honeggers* »Sinfonie für Orchester« (Deutsche Erstaufführung.) Die Klangmassen dieser im Gegensatz etwa zu »Pacific« und »Rugby« ganz absoluten Musik überwältigen den Hörer mit einer geradezu donnernden Eindringlichkeit, die in dem Schlußsatz des Andante tranquillo zu einem romantisch überglänzten Tonbild traumhaft verdämmert. *Othmar Schoecks* (Zürich) dramatische Märchenkantate »Vom Fischer un syner Fru«, ansprechend besonders durch die zarte Lyrik der Rahmenmusik, schloß das Fest, zu dessen Gelingen Orchester sowie Schweizer und einheimische Solisten sich wirkungsvoll vereinten.

Emil Höchster

K R I T I K

BÜCHER

HANS MEYER: *Linie und Form: Bach-Beethoven-Brahms.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig

Der Verfasser ist ein hervorragendes Talent im Aufspüren von motivischen Beziehungen bis in die verborgensten Winkel eines Werkes hinein. So ist sein Nachweis von der Parallelität der Ecksätze der Appassionata verblüffend gelungen. Leider läßt er sich vielfach vom optischen Notenbild und vom Zahlenmystizismus allzusehr beherrschen, so daß er in den Formerkenntnissen oft irregeführt wird. (Man vergleiche zu seiner Formauffassung von Bachs h-moll-Sinfonie meinen Aufsatz: Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie« Die Musik, Januar 1930.) Er stellt dann ganz unmögliche Zäsuren auf und sieht statisch gemessene Symmetrien, auch wo dynamisch wachsende Steigerungen leben. Das Schlimmste sind die von Werker übernommenen Notenzählungen. Eine Melodie besteht doch nicht aus Notenköpfen, sondern aus einer innerlich flutenden Linie (vgl. Kurth). Es ist ungereimt, zwischen 19 Sechzehnteln und 18 Zweiunddreißigsteln als Differenz 1 zu konstatieren oder angebliche Gleichungen des »goldenen Schnitts« aufzustellen, die einfach falsch sind (z. B. 7 : 12 = 12 : 19, wonach 133 = 144 wäre). Alle Fehler des Buches zu widerlegen, würde einen längeren Aufsatz erfordern, der freilich dann auch die Vorzüge des Buches noch mehr betonen könnte. Die ganze Denkweise des Verfassers in bezug auf Kunstbetrachtung ist ja als ein wesentlicher Fortschritt in unserer Wissenschaft aufs freudigste zu begrüßen, sie müßte nur vielfach noch auf innerlich gerechtfertigtere Bahnen geleitet werden. *Alfred Lorenz*

HANS CORRODI: *Othmar Schoeck.* Eine Monographie. Mit 94 Notenbeispielen, vier unveröffentlichten Kompositionen, einem Faksimile und einem Bildnis des Komponisten. Verlag: Huber & Co., Frauenfeld.

Dies schöne erste Buch über Othmar Schoeck gibt sich als ein Buch der Liebe, des gänzlichen Erfülltseins von Persönlichkeit und Werk des heute 45 jährigen bedeutenden Schweizer Musikers. Corrodi hat als Freund und beglückt Empfangender in nächster menschlicher Nähe das Werden fast eines jeden Werkes von Anbeginn, vom ersten Aufleuchten der Idee, der ersten Begegnung mit dem Stoff bis zur vollendeten Gestalt miterlebt, verbürgt also eine in jeder Beziehung authentische Darstellung der inneren Voraussetzungen des Schoeckschen Schaffens. Der Umstand der persönlichen Verbundenheit des Autors mit dem Komponisten verleiht der Darstellung aber auch eine seltene Lebendigkeit und Unmittelbarkeit. Corrodis mit zahlreichen größeren Notenproben ausgestattete Monographie vermag darum zweifellos auch dem Fernerstehenden den Menschen und sein Werk nahe zu bringen. Indem sich der Verfasser nicht ausschließlich an ein Fachpublikum wendet, sucht er in Schoecks Schaffen — das sich ihm vor allem vom Lied aus eröffnet — besonders die dichterisch-musikalische Einheit aufzuweisen, den Menschen im Werk, das Bekenntnishafte im Goetheschen Sinne sichtbar zu machen. Die stilkritische Betrachtung tritt dabei — ohne darum vernachlässigt zu werden — etwas in den Hintergrund. Alles Biographische erscheint sehr knapp und zurückhaltend gezeichnet; für einen gewissen Mangel an Daten entschädigt ein mit allen wünschenswerten Angaben über Entstehungszeit, erste Aufführungen und so fort versehenes vollständiges Werkverzeichnis. Als besonders gelungen ist ein »Bildnis« überschriebenes Schlußkapitel anzusprechen, in dem die menschlich-künstlerische Wesenheit der faszinierenden Gestalt feinfühlig und mit bemerkenswertem sprachlichen Geschick eingefangen erscheint. — Die vom Verlag vornehm ausgestattete, als Band 15 der illustrierten Reihe von »Die Schweiz im deutschen Geistesleben« herausgegebene Monographie wird hoffentlich ein wenig dazu beitragen, dem Werk Schoecks — es sei hier nur an die in Dresden uraufgeführten Opern »Penthesilea« und »Vom Fischer un syner Fru«, sowie an die Gesangszyklen »Elegie« und »Gaselen« erinnert — endlich die starke Resonanz zu verschaffen, die es in der Schweiz längst gefunden hat. *Willi Schuh*

MAX KRAUSSOLD: *Geist und Stoff der Operndichtung.* Eine Dramaturgie in Umrissen. Verlag: Ed. Strache, Wien.

Wer dieses Buch richtig werten will, muß es in die Literaturgeschichte einordnen, richtiger: jenem Fach zuteilen, das die Zweckdichtung vereinigt; denn das gesungene Bühnenwerk ist nicht um seiner selbst willen geschaffen, — es ist dazu da, vertont zu wer-

den. Mit dieser Dramaturgie wird die Gruppe der üblichen Opernbücher nicht vermehrt. Kann seitens des Autors auf die Inhaltsangabe eines Opernwerkes nicht immer verzichtet werden, so greift seine Untersuchung des Stoffes doch wesentlich tiefer; sie will nicht wissenschaftlich sein (ohne den wissenschaftlichen Ton nicht ganz zu vermeiden), sie will dem praktischen Wert den Akzent verleihen (ohne dem Praktiker mehr als einen historisch-ästhetischen Leitfaden zu bieten). Der Verfasser setzt sich als Ziel: die Operndichtungen nach ihren Charakteren zu beurteilen, ihre geistige Struktur zu umreißen und damit einen Überblick zu schaffen über dieses Zweiggebiet dramatischer Literatur, das im Schatten der Musik steht, weil es zu einem selbständigen Leben nicht berufen ist.

Kraussold hatte mehr als drei Jahrhunderte Opernschaffen zu durchforschen, einige tausend Textbücher zu lesen, hatte diesen Fundus zu sichten und das Problem einer sinn- und sachgemäßen Ordnung zu lösen. Diese Gliederung des Stoffes war sicherlich die schwierigste seiner Aufgaben. Das Gattungsprinzip gab die Form. Mag man in bezug auf Einzelheiten seines Klassifizierungssystems nicht immer zustimmend sein — so, wie das Buch vor uns liegt, ist es die Tat eines ernsthaften Geistes, der den Anspruch auf gediegene Kenntnisse erheben darf und dessen literarkritisches Vermögen die Achtung eines jeden erheischt, der sich durch das Labyrinth des operndramatischen Schaffens hindurchzufinden bemüht. *Max Fehling*

KURT SCHUBERT: *Die Technik des Klavierspiels.* Sammlung Göschen Nr. 1045. Verlag: Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Es war keine leichte Aufgabe, diesen umfänglichen und nach den verschiedensten Richtungen sich verzweigenden Stoff in klarer und allgemein verständlicher Darstellung, wie es der Charakter der volkstümlichen, aber auf streng fachlicher Grundlage aufgebauten Sammlung Göschen erheischt, unter Berücksichtigung aller wesentlichen Faktoren zu meistern. Den souveränen Beherrscher sämtlicher einschlägigen Fragen und Probleme verrät die übersichtliche Gliederung des kenntnisreichen Büchleins und dessen organischer Aufbau, der jeden neuen Abschnitt entwicklungsmäßig aus dem vorhergehenden herauswachsen läßt. Man wird Schubert nur zustimmen können, wenn er einleitend für den weitgespannten Aufgabenkreis des Pianisten eine ebenso vielseitige wie tiefgehende musikalisch-künstlerische Bildung für unerläßlich hält. Die Richtung, die der Autor verfolgt, wird damit gewiesen: er will die Technik des Klavierspiels aus dem Geistigen, aus dem Geiste des musikalischen Kunstwerks hervorgebildet wissen. Natürlich daher der Schluß, daß sich jede Ausbildung auf die Erzielung einer raschen und klaren Denktätigkeit einzustellen habe. Eine Grunderfordernis ist daher Gewandtheit und Sicherheit in Aufnahme und Deutung des Notenbildes. Nach dieser notwendigen Schulung des Auges und des Hirnes kommen wir zu den eigentlichen Bewegungsvorgängen des Klavierspiels, und die darüber handelnden, auch die physiologischen Fragen streifenden Abschnitte lassen deutlich erkennen, daß Schubert der technischen Erziehung kaum mindere Bedeutung zumißt wie der geistig-künstlerischen, wenn letztere auch stets Führerin und Lenkerin bleiben muß. Der Anhang befaßt sich dann mit akustischen und ästhetischen Fragen der Tonbehandlung und bietet ferner eine geschickt zusammenfassende historische Betrachtung zur Methodik des Klavierspiels. Die zahlreichen verdeutlichenden und zum praktischen Gebrauch überleitenden Beispiele sind zum größten Teil aus der klassischen Klavierliteratur gewählt, verschließen sich aber auch keineswegs dem Schaffen der jüngsten Generation, etwa Tochs und Hindemiths. Ein beigefügtes Literaturverzeichnis gibt dem durch die Lektüre des Bändchens angeregten Leser wertvolle Hinweise zu gründlichem eigenen Weiterstudium. Man muß dem Verfasser für seine lebendige Darstellung, die aus reichem Erfahrungsschatze zu schöpfen vermag, aufrichtig dankbar sein.
Wilhelm Zentner

RUDOLF BODE: *Musik und Bewegung* und *Die Grundübungen der körperlichen Bildung.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der bekannte Körpererzieher, außer Dalcroze wohl der einzige, dessen System wirklich musikverbunden ist, setzt sich in der ersten dieser beiden Schriften mit den Grundproblemen der rhythmischen Erziehung auseinander, wobei er gegen die Dalcrozesche Metrik in Anlehnung an Jöde und Kurth den dynamischen Grundstrom als Quelle aller musikalischen Bewegung setzt. Sympathisch berührt der gesunde Realismus, mit dem Bode die Dinge sieht, sympathisch auch die

Anerkennung der Verdienste Steinhausens um die Spielbewegungen. Es findet sich manche feine Anmerkung zu musikpädagogischen Fragen, so zur Melodie- und Phrasierungslehre. Trotzdem geht es einem wie bei allen Vertretern der rhythmischen Erziehung. Man findet überall die Betonung der Natur als Grundlage der Kunst (wogegen nichts einzuwenden wäre), aber dabei kommt die Tatsache zu kurz, daß schließlich erst der Geist sie gestaltet, daß »Naturschönes« und »Kunstschönes«, wenn auch aus gleicher Wurzel sprießend, verschiedene Wertung verlangen. Der Wert der rhythmischen Erziehung als eines wichtigen pädagogischen Mittels wird dadurch keineswegs herabgesetzt.
Das zweite Büchlein gibt eine Zusammenstellung der wesentlichen Körperübungen. Beide seien vor allem dem Musikerzieher zur Durcharbeitung sehr empfohlen.

Hans Albrecht

WALTER ENGELSMANN: *Beethovens Kompositionspläne*, dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine. Verlag: Benno Filser, Augsburg.
Es handelt sich in diesem Werke um die Darstellung des formalen Plans, der Beethoven nach der Ansicht Engelsmanns bei der Komposition seiner Sonaten vorgeschwebt haben soll. Der Verfasser hat sich darüber schon geäußert. Nach seiner Meinung soll der folgende Satz geradezu als *Gesetz* gelten: »Jede Sonate Beethovens ist in allen ihren Teilen, Sätzen und Themen aus einem einzigen Kopfthema oder Kopfmotiv entwickelt.« Ich muß gestehen, daß mich diese Untersuchungen des Verfassers nicht von der Richtigkeit der Voraussetzung zu überzeugen vermögen. Die Tatsache sei nicht bestritten: Es kann geschehen, daß sich die Gestalten mancher Themen, auch bei Beethoven, gegenseitig unbewußt und unabsichtlich etwas angleichen; ja man kann sich sogar vorstellen, ein Tonsetzer betreibe so etwas auch einmal absichtlich. Aber derlei zu einem Gesetz zu erheben, geht mir unbedingt zu weit und scheint von Engelsmann auch nicht bewiesen zu werden. In so freier — um nicht zu sagen: willkürkürlicher — Weise, wie er mit dem gesamten motivischen Stoff schaltet und waltet, kann man, so glaube ich, so gut wie alles machen, und ich bin der Ansicht, daß auf diese Art auch Zusammenhänge zwischen den Sätzen *verschiedener* Sonaten aufgezeigt werden könnten. Auf Einzelheiten kann hier aus Raumrücksichten leider nicht eingegangen werden. Dazu würde es schon eines ausführlichen Aufsatzes bedürfen. Der Leser nehme das Buch am besten selbst zur Hand und sehe selbst zu, wie er sich dazu stelle: denn selbstverständlich handelt es sich darin um eine sehr bedeutungsvolle Frage.

Max Unger

JOSEPHUS HUTTER: *Notationis Bohemicae Antiquae Specimina Selecta e codicibus Bohemicis, Volumen A1 Neumae II Nota choralis.* Kommissionsverlag: Taußig & Taußig, Prag.
Dreißig ausgewählte Proben aus hauptsächlich Prager Codices, die über die Bestände der Neumen- und Choralnotenhandschriften Prags ein anschauliches Bild vermitteln. Die sorgfältig ausgeführten photographischen Reproduktionen, unter denen sich einige sehr interessante Stücke befinden, mit einer übersichtlichen notationsgeschichtlichen Tabelle sind dem Spezialisten ein willkommenes Orientierungsmittel über das, was ihn auf diesem Gebiet in Prag erwartet.

Edwin von der Nüll

FRANZ SCHUBERT UND SEIN KREIS. 68 Bilder, eingeleitet von *Felix Weingartner*. RICHARD WAGNER UND BAYREUTH. 84 Bilder, eingeleitet von *Oscar Bie*. Verlag: Orell Füssli, Zürich.
Die jetzt auf nahezu 40 Bände angewachsene Sammlung der »Schaubücher«, deren Aufmachungstyp von eigenem Reiz ist und die den Vorzug der Billigkeit aufweist, hat neben Schubert jetzt auch Wagner in ihren Kreis gezogen. Es sind Bilderanthologien, denen eine verständnisvolle Erläuterung der Illustrationen beigegeben ist. Vorangestellt ist jedesmal eine knappe literarische Einführung. Man weiß, welche Liebe Weingartner Schubert entgegenbringt; seine Worte zum Ruhm des großen Liedersängers sind von edlem Schwung getragen. Unter den 68 Bildern sind einige, denen man seltener begegnet.
»Bayreuth ist ein Gedanke, eine Tat und eine Mission.« Mit diesem Satz beginnt Bie seine Einleitung zum Wagner-Band: ein ausreichender Überblick über Bayreuth vom ersten Auftreten der Idee Wagners, hier sein Festspielhaus zu errichten, bis auf unsere Tage, da Bayreuth ein nicht mehr wegzudenkender Begriff geworden ist. Die 84 Bilder, sorgsam gewählt, tadellos gedruckt, geben einen glücklichen Querschnitt durch das, was die Kunstwelt in Bayreuth verehrt.

Wilhelm Seidel

FRIEDA SCHMIDT-MARITZ: *Gesang und Bewegung als Elemente der Schulmusik.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.
Dieses Buch ist aus der Arbeit eines Kreises St. Gallischer Lehrerinnen hervorgegangen.

Es stellt klug und klar die Wege hin, welche das Kind der Grundstufe zur Musik führen lassen, einmal mit deren Mitteln selbst, sodann durch die Bewegung, als die wir heute alles Musikalische stärker denn vorher empfinden. Die Verfasserin ist sich von Anfang an darüber klar, daß in diesem ersten Zeitraum der schulmusikalischen Erziehung, der auch schon die Arbeit des Kindergartens einschließt, Fühlen und Empfinden primär, Können und Wissen aber nur von sekundärer Wichtigkeit sind, nicht ohne daß das Erleben nun alles zielstrebige Erkennen ausschalten müßte. So entspricht die Arbeit auch den heute geltenden Auffassungen der Jugendpsychologie und ordnet sich in allem den musikpädagogischen Bewegungen und Erkenntnissen unserer Zeit als ein wichtiges Dokument ein. *Siegfried Günther*

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN, 2. Band: *Die Variation*. Bearbeitet von *Hans Fischer*. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Wenn dieses zweite Heft sehr viel weniger gut ist als das erste, so ist das sicherlich nur zu kleinerem Teil die Schuld Fischers. Ist der Raum von 40 Seiten für eine Übersicht über die Entwicklung des Menuetts durchaus ausreichend, so genügt er für die Variation eben durchaus nicht. (Ich möchte wissen, wie das erst bei der Suite und Sonate werden soll). Nur zweierlei Möglichkeiten gab es, dieses Heft instruktiv zu gestalten. Entweder, man hätte den Umfang verdoppelt, oder man hätte die Zeit von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart unberücksichtigt gelassen (was nicht das schlimmste gewesen wäre, da ja die Werke dieses Zeitabschnittes erstens genügend bekannt und zweitens leicht zugänglich sind). Denn daß die hier mitgeteilten Variationen von Mozart, Beethoven, Schumann und Chopin, die durchwegs zu den dürftigsten Produkten dieser Komponisten gehören, kein Bild von der großartigen Entfaltung der klassischen und romantischen Variationskunst geben können, sondern ganz im Gegenteil den Eindruck erwecken müssen, als wäre die Variationskunst nicht über den Stand des frühen 18. Jahrhunderts hinausgekommen, das dürfte Hans Fischer ebenso klar sein wie jedem andern. Vermißt habe ich ein Beispiel aus der Zeit des ornamentalen Klavierstils. Ein kurzes Stück, etwa aus einer Opernfantasie von Liszt (z. B. Rigoletto) hätte als Beleg genügt. Auch wäre es nicht schwer gewesen, Chopin mit einem wirklich repräsentativen Werk aufzunehmen. Dabei brauchte der Raum von vier Zeilen gar nicht wesentlich überschritten zu werden. Es muß ja doch kein Werk sein, das sich auch *äußerlich* als Variationswerk darstellt (ausgezeichnet wäre z. B. B-dur-Thema und Des-dur-Variation aus der f-moll-Ballade gewesen). Lassen sich solche Mängel wenigstens zu großem Teil mit der Raumbeschränktheit entschuldigen, so gibt es für die lexikalische Trockenheit und Inhaltsleere der Vorbemerkungen, die bei Martens trotz gleicher Kürze ganz wesentlich instruktiver und lebendiger sind, allerdings kaum einen hinreichenden Entschuldigungsgrund. Was soll man von dem Gros der Schulmusiker, für die diese Hefte doch wohl in erster Linie bestimmt sind, verlangen, wenn ein Musikwissenschaftler und renommierter Pädagoge wie Hans Fischer an die Stelle von Erkenntnissen billige Redensarten setzt (so, wenn er von Mozart sagt, er habe die Variationskunst um »manchen neuen Zug« bereichert). So etwas, verehrtester Herr Dr. Fischer, sollten *Sie* wirklich besser nicht tun. — Trotz dieser mancherlei Schwächen wird das Heft, allein schon durch manche guten älteren Beispiele von Hofhaimer, Sweelinck (der übrigens *nicht* Schüler von Willaert war), Froberger, Scheidt und Pachelbel, brauchbar sein, besonders für den, der genügend Material zur Ergänzung heranzieht. *Kurt Westphal*

WILHELM ALTMANN: *Handbuch für Streichquartettspieler*, Band 4 (Schlußband). Verlag: Max Hesse, Berlin.

In diesem neuen Bande dieses Führers durch die Literatur der Streichquartette, deren beide erste Bände schon in zweiter Auflage vorliegen, ist zum ersten Male der Versuch gemacht worden, die Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Septette, Oktette und Nonette für *Streicher und Bläser* kritisch zu würdigen, und zwar nicht etwa bloß auf Grund des Studiums der Partituren, sondern auf Grund einer ausgiebigen Spielpraxis. Für alle, die Kammermusik treiben, wird dieser Band eine wahre Fundgrube sein, da er auf viele sehr mit Unrecht in Vergessenheit geratene Werke hinweist. Mit Staunen werden viele wahrnehmen, wie groß die Literatur der Werke für Streicher und Bläser ist. Jeder Flötist, Oboist, Klarinettist, Fagottist und Hornist wird glücklich sein, daß er endlich einmal erfährt, welchen schönen Aufgaben für sein Instrument er sich bisher noch nicht gewid-

met hat. Für die Aufstellung der Konzertprogramme haben die Künstler mit diesem Bande nunmehr eine wesentliche, ja unentbehrliche, von ihnen oft schmerzlich vermißte Hilfe erhalten. Auch wird er gewiß so manchen Musikfreund anregen, selbst noch ein Blasinstrument zu erlernen oder seine Kinder lernen zu lassen. Daß die Blasinstrumente sich rein klanglich mit den Streichinstrumenten weit besser verbinden als das Klavier, darüber besteht kein Zweifel.

Der Band ist in die großen Abschnitte Trios, Quartette usw. gegliedert, innerhalb dieser sind die einzelnen Komponisten in chronologischer Reihenfolge behandelt. Zahlreiche Notenbeispiele erlauben Nachprüfung der vom Verfasser abgegebenen Werturteile. Ein alphabetisches Register der Komponisten erleichtert das Auffinden der einzelnen Werke. Willkommen wird auch eine Übersicht der Komponisten nach ihrer Nationalität und ein Hinweis auf das Vorkommen der einzelnen Blasinstrumente innerhalb der besprochenen Werke sein. Vollständigkeit ist nicht erstrebt, aber z. B. bei den Klarinetten-Quintetten so gut wie erreicht worden. Wenn ein berühmter französischer Musikgelehrter die früheren Bände dieses Handbuchs als eines der nützlichsten Werke der Musikliteratur bezeichnet hat, so dürfte dieses von dem Schlußband in noch erhöhtem Maße gelten, denn hier erreichen Wilhelm Altmanns außergewöhnliche Kenntnisse auf diesem Spezialgebiet und seine reichen Erfahrungen ihren Höhepunkt, hier einen sich kritischer und praktischer Geist zu einer seltenen Geschlossenheit. *F. M.*

MUSIKALIEN

KURT THOMAS: *Der 90. Psalm* »Herr Gott, du bist unsere Zuflucht«, op. 15. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Komposition (für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester) ist den meisten Lesern durch verschiedene Aufführungen, zuletzt beim Tonkünstlerfest in Bremen, bekannt geworden. Sie gliedert sich in acht Teile und hält sich in der Form ziemlich streng an die Überlieferung. Auch Melodik und Harmonik sind keineswegs neuartig oder eigenartig, d. h. typisch für eine bestimmt gewollte Kunstformung, wie es beispielsweise des Komponisten op. 1 in überzeugender Weise war. Aber auch dieses Werk ist groß angelegt und von tiefer Wirkung auf das Publikum, wie es die verschiedenen Aufführungen dargetan haben. Der Chorsatz ist meisterlich, stets ausgezeichnet klingend und in der Ausführung auch nicht übermäßig schwierig. Dies ist die starke Seite des Komponisten, sie ist beneidenswert stark. Weniger gut sind die Solopartien gelungen, und auch die Orchesterbehandlung ist nicht ganz so hochstehend (der Besprechung liegt indessen nur der Klavierauszug zugrunde) wie die Chorbehandlung. Ich möchte übrigens raten, von der ziemlich allgemein üblichen Technik des Stakkato bei Chorkoloraturen in der Ausführung von Satz V Takt 13—34 abzusehen, da dieser sonst hübsche Teil dadurch leicht ins Neckische verbogen wird.

Hermann Wunsch

OTTO MANASSE: *Introduktion, Variationen und Fuge über den Choral »Jerusalem, du hochgebaute Stadt«*, für großes Orchester und Orgel (ad. lib.). Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Es handelt sich nicht eigentlich um Variationen im heute gebräuchlichen Sinn, sondern um eine Art von erweiterter *Choralbearbeitung*: nur daß den cantus firmus nicht jeweils die einzelnen Fermatenabschnitte des Chorals, sondern der *ganze* Choral bildet, zu dem wechselnde Kontrapunkte sich finden. Das Stück zeigt akademische, gemäßigt neudeutsche Haltung; schwach von Regers Chroma angefärbt, in der figuralen Überdachung des cantus firmus an Bruckners zweite Themen anknüpfend. Der Kontrapunkt ist sauber, die Fuge, wie die meisten solcher Art, mehr äußerlich expansiv angelegt als konstruktiv entfaltet. Das ganze wirkt gewiß nicht sehr originell und inspiriert. Aber ich kann nicht verschweigen, daß mir solche Musik, die ihren begrenzten Umkreis anständig ausfüllt, sympathischer ist als eine ebenso akademische, die sich der alten Mittel schämt oder nicht richtig darüber verfügt und sich darum mit neuen drapiert, die ihr nicht zukommen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HEINZ SCHUBERT: *Sinfonietta für Orchester*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Diese »Sinfonietta« bekundet fraglos eine starke Talentprobe des jugendlichen Komponisten, der damit auch bereits Erfolg hatte. Die Ecksätze (Introitus, Finale) führen einige pathetische, archaisierende Linienzüge starr gegeneinander, derselben Grundhaltung entspringend; »Perpetuum mobile« und »Burla« zeigen stark motorische Züge, so besonders in ihren Mittelteilen; sie rahmen ein kleines »Adagietto« ein, in welchem ein paar frei und

selbständig geführte »Concertino«-Instrumente auf dem Unterbau gedämpfter Streicher mit Harfe improvisieren. Die Arbeit bekundet Erfindung, Formensinn, im großen wie im kleinen, sowie in den einzelnen Sätzen selbständigen Klangcharakter. Neben diesen Vorzügen finden wir freilich den Komponisten noch völlig im Banne des Stiles der verflossenen Revolutionsjahre, wie aus seiner Vorliebe für Quartenklänge, Septimenreibungen, Ostinati, imitierende Diatonik hervorgeht, die jede Dur-Moll-Harmonik ängstlich meidet, ohne sie gänzlich zu »überwinden«. Die Unbeschwertheit von Tradition wird zur Unbekümmertheit, mit der heute so viel geschrieben, gedruckt und aufgeführt wird, was ehedem wohl nur als »Studie« gewertet wurde und gelegentlich auch einmal vom Autor selbst vernichtet worden sein mag; auch heute braucht uns also derlei noch nicht die Offenbarung »Neuer Musik« zu bedeuten.

F. Müller-Rehrmann

LOUIS SPOHR: *Zweite Concertante für zwei Violinen*, op. 88. Mit Klavierbegleitung. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Dieses Konzert für zwei Violinen mit Orchester gehört zu den besten Werken des großen Geigenkünstlers und seinerzeit hochgeschätzten Tonsetzers und ist auch heute noch im Konzertsaal durchaus wirkungsvoll; besonders schön ist der langsame Satz. Da darin alle Eigenarten der Spohrschen Violintechnik, insbesondere seine Vorliebe für kleine Verzierungen, chromatische Läufe, Oktavengänge usw. vorkommen, ist dieses Werk für Unterrichtszwecke geradezu unentbehrlich. Im Jahre 1892 hat bereits Hans Sitt eine Neuausgabe veranstaltet. Die vorliegende hat *Henri Marteau* gleichfalls sehr genau bezeichnet, während die Klavierübertragung des Orchesters eine Neubearbeitung durch *Willy Rehberg* gefunden hat. Es wäre sehr wünschenswert, daß das meines Erachtens in musikalischer Hinsicht noch wertvollere erste Doppelkonzert Spohrs op. 48 endlich eine Neuausgabe fände. *Wilhelm Altmann*

HUGO HERRMANN: *Straßensingen.* Sieben a cappella-Chöre für gemischte Stimmen nach eigenen Texten; *Drei Gesänge* nach alten Sequenzen für mittlere Stimme und Cembalo. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der hochbegabte Komponist, der uns erst kürzlich seine prächtige »Laienchorschule« bescherte, legt in erstaunlicher Fruchtbarkeit wieder zwei neue Werke vor, die betreffs allgemeiner Haltung und technischer Anlage in diametralem Gegensatz zueinander stehen. — Rein persönlich möchte ich bekennen, daß meine Sympathien auf Seite der »Chöre« stehen, welche durch witzige Textierung und frische musikalische Gestaltung zu dem Besten dieser Gattung gehören und vorgeschritteneren Chorgruppen viel Freude bereiten werden. — Die »Gesänge« erscheinen mir in ihrer altertümelnden, meist auf dem Quintenorganon basierten Form doch etwas zu weltfremd, wenngleich die dankbare vokale Einrichtung sicher auch diesem Werke verständnisvolle Freunde erwerben wird.

Willi Reich

LODOVICO ROCCA: *Interludio epico* (»Pereussus elevor«) per orchestra. Verlag: G. Ricordi & Co., Milano.

Der Komposition sind die obigen schönen und inhaltsreichen Worte als Motto beigegeben. Also eine Art Verklärung oder Erhebung, inhaltlich der Straußschen Tondichtung »Tod und Verklärung« ähnlich. Das Werk fesselt mehr durch orchestralen Glanz und farbenreiche Instrumentation als durch seine Thematik, die es manchmal, wie z. B. im strahlenden C-dur des Schlusses, nicht verschmäht, trotz aller Erhabenheit das Banale zu streifen. Auf alle Fälle ist das Interludium ein sehr effektvolles Orchesterstück. *E. J. Kerntler*

FRIEDRICH REIDINGER: *Sonate d-moll für Violoncello und Klavier*, op. 9. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Von verhaltener Leidenschaft zeugende, oft in prachtvoll herben Klang eingebettete Themen, die stark entwickelten Sinn für melodische Linie erkennen lassen. In der Stimmungswelt ist stellenweise leichte Erinnerung an den »Schatzgräber« Franz Schrekers, der zu seinen Lehrern gehörte. Höchst bedauerlich, daß die Verarbeitung nicht auf der Höhe der Einfälle steht. Denn so paradox es auch klingen mag: vor lauter formalem Schematismus krankt der Organismus der Form. Dadurch schaltet das Kämpferische der Sonatenform größtenteils aus. Denn die Reprise nimmt das erste Thema notengetreu wieder auf; nur zwei Takte vermitteln dann das zweite Thema, das, etwas verkürzt, späterhin im übrigen nur streng transponiert wird. Der Durchführung fehlt durch eine der Exposition allzu verwandte Schichtung des Materials ebenfalls dramatisch gegensätzliches Leben und die große Coda kann mit der Umgruppierung einzelner Abschnitte bei den zahl-

reichen wörtlichen Übernahmen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die schöpferisch-gestaltende Kraft für solch große Form noch nicht genügend entwickelt ist. Sowohl im breit aussingenden langsamen Satz wie auch im wirkungsvoll angelegten Finale machen sich die gleichen organischen Mängel empfindlich bemerkbar. So verliert bei eingehenderer Beschäftigung das durch seine gesunde Musizierfreude sympathische Stück leider immer mehr an innerem Wert. *Carl Heinzen*

HANS GAL: *Drei Gesänge für gemischten Chor a cappella*, op. 37. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Drei klar und durchsichtig gestaltete gemischte Chöre nach Texten von C. F. Meyer, Joh. Christian Günther und Clemens Brentano. Die durchgehend polyphone Führung der Stimmen garantiert einen guten Chorklang. Sehr gut ist die zweite Hälfte des zweiten Chores »Am Abend« gelungen (Tempo I, Seite 9), auf den Text: »Also nähert sich die Zeit nach und nach der Ewigkeit«. Auch der Schluß des Chores ist sehr gut: man beachte die eigenartige Kadenz. Weniger gut gelungen ist der dritte Chor. Überhaupt, es muß leider immer wieder gesagt werden, sollte man Wiegenlieder nicht für Chor setzen. Allgemein sei außerdem noch gesagt, daß ein pp in hohen Stimmlagen (besonders im Baß) stets eine gewagte Sache ist. *Hermann Wunsch*

ALEXANDER JEMNITZ: *Tanzsonate op. 23.* (Piano solo). Zweite Ausgabe. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die zweite Ausgabe unterscheidet sich von der ursprünglichen dadurch, daß der erste Satz durch einen neuen ersetzt ward. Die Sonate sollte — nach einer Mitteilung des Autors — gleichsam die Urbilder tänzerischen Wesens zitieren, anstatt empirische Tanzstücke zu bringen: sakraler Tanz, Kriegstanz, erotischer Tanz, Grotesktanz waren die intendierten Typen. Der sakrale erste Satz, übrigens besonders schöne Musik, war in einer eigentümlichen Siebenton-Technik ausgeführt: nur die diatonische D-dur-Reihe kam, bar jeder Ausweichung, darin vor; die sieben Töne aber waren ohne Rücksicht auf Konsonanz und Dissonanz, auf Kadenz und Tonart harmonisch und melodisch kombiniert. Das merkwürdige Gebilde brach nun allerdings ein wenig aus der Kontinuität der anderen, stark chromatisch versetzten Teile heraus. Darum hat es Jemnitz, der unterdessen in der Siebentontechnik weiter arbeitete (eine einsätzige »Sonata« ist gesondert publiziert) herausgenommen und durch einen schnellen Fünfachtelteil ersetzt, der sich dem exponierten, spitzen, hartnäckigen Stil des Ganzen völlig einfügt. Obwohl das Werk wohl hinter den besten instrumentalen Arbeiten von Jemnitz — dem Duo für Bratsche und Cello und der dritten Sonate für Violine und Klavier — an Energie der Gestaltung zurücksteht, zuweilen sich festbeißt, dann wieder, im Finale, einer zu direkten — relativ auf die angewandten Mittel zu direkten — thematischen Sinnfälligkeit nachstrebt, gibt es einen guten Blick in Jemnitz' aufregende kompositorische Landschaft. Die Konstellation von Reger, Schönberg und ungarischer Folklore erzeugt ihr gebrochenes Licht; uralte Spielmasken werden dort festgehalten, aber ausgehöhlt: blicken den Hörer gleichsam mit leeren Augen an; archaische Angst, freier Ausdruck, akademische Gespenster mischen sich in rätselhafter Figur. Technisch charakterisiert sich der Stil des heutigen Jemnitz durch melodische Ausformung noch der kleinsten Partikeln. Der dritte Satz scheint mir der gelösteste. — Pianistisch sind die Schwierigkeiten außerordentlich. Trotz merklicher Tendenz zur Vereinfachung und genauester Kenntnis des Instrumentes grenzen viele Griffe ans Kunststück: bezeichnen extreme Grenzlagen des klavieristisch Möglichen. Besondere Ansprüche stellt das Ineinanderspielen der Hände. All dies sollte die Pianisten reizen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

CHORBUCH FÜR DIE KIRCHENCHÖRE SACHSENS. *Heft D.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses vom sächsischen Kirchenchorverband herausgegebene Chorbuch enthält im Gegensatz zu den drei früher erschienenen ein-, zwei- und dreistimmige Sätze mit und ohne Begleitung. Von den 33 Tonsätzen neuerer Musiker gebührt einigen Stücken von Hermann Grabner und Kurt Thomas der Vorzug, während die meisten anderen noch im überlebten nachromantischen Stil befangen sind. Wertvoll ist der Band eigentlich erst durch die 38 Stücke von Bruck, Calvisius, Gumpelzhaimer, Schütz, Schein, Kindermann, Lübeck u. a., die meistens bisher in den Denkmälerbänden wie in Massengräbern schlummerten und erst durch solche Veröffentlichungen wie die vorliegende einem etwas größeren Publikum erschlossen werden. Teilweise sind die nach dem Kirchenjahr geordneten Stücke

auch für andere Gelegenheiten, wie Hausmusiken usw., geeignet. *Richard Petzoldt*

JULIUS RÖNTGEN: *Prometheus.* Für eine Singstimme und Klavier, op. 99. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.
Nach Schubert und Wolf das bekannte Goethesche Gedicht zu komponieren, bedeutet immerhin ein Wagnis. Es muß anerkannt werden, daß Röntgen in dieser gefährlichen Situation sich geschickt und mit musikalischem Ernst behauptet, wenn auch der Eindruck des Epigonalen nicht zu verwischen ist. Ein sehr dankbares Stück für wuchtige Männerstimme, das dramatische Deklamation mit strenger Motivik verbindet, im Mittelsatz aber auch schubertartige Kantilene kennt. Die Begleitung wirkt stellenweise, als wäre sie ursprünglich wohl für Orchester gedacht. *Carl Heinzen*

HANS F. REDLICH: *Apostelgesänge.* Nach Worten der Heiligen Schrift für Bariton und Orchester. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Die beiden hymnisch angelegten Gesänge schöpfen ihre melodische Kraft aus Sequenzen, ohne sich allzusehr auf polyphone Verarbeitung zu stützen. Besondere Originalität der Erfindung kann ihnen nicht nachgerühmt werden, wohl aber ein würdiges und kultiviertes — vielleicht sogar überkultiviertes — Musizieren. — Der der Singstimme unterlegte »Klavierauszug« hat mich sehr befremdet, denn er stellt eine bloße Partiturzusammenfassung dar, aus der sich jeder soviel erraffen mag, als die Kenntnis des Werkes und die Finger zulassen. *Willi Reich*

ERNST KRENEK: *Die Nachtigall.* Aus »Worte in Versen« von Karl Krauß. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Eine lyrisch-pathetische Tondichtung für eine hohe Stimme und Klavier etwa in dem Stil von Schönbergs »Verklärter Nacht«. Das harmonische Gepräge würde in einer orchestralen Besetzung viel besser zur Geltung kommen. (Das Werk ist auch für Sopran sowie zwei Flöten und Streichorchester erschienen.) Den schönen Worten des Textdichters ist eine Linienführung der Gesangstimme unterlegt, die sowohl gesangstechnisch, wie in bezug auf Intonation die Sängerin vor äußerst schwierige Aufgaben stellt. Für Stellen, wo z. B. gleich beim Eintritt des Gesanges die Singstimme mit den Intervallen von einer Quinte und zwei Quarten gleich auf das hohe C gelangt, oder wo sie auf dem hohen A oder sogar auf dem H die schönen Worte »hier« und »wir«, möglichst mit einer abwärts steigenden chromatischen Kadenz auszusprechen hat, wird ihm keine noch so virtuose Sängerin besonders dankbar sein. *E. J. Kerntler*

WENZEL PICHL: *Sechs Fugen für Violine.* Bearbeitet von *P. Felis.* Verlag: Steingräber, Leipzig.
Diese sechs Fugen, denen ein einleitendes fugiertes Präludium vorausgeschickt ist, sind ausgezeichnete Übungen für die Doppelgrifftechnik und eine besonders geeignete Vorbereitung für die Bachschen Solo-Sonaten. Carl Witting hat sie 1864 in seine Kunst des Violinspiels aufgenommen; da dieses Werk nur ganz gelegentlich noch antiquarisch zu haben ist, ist diese Neuausgabe recht dankenswert. Diese Fugen sind übrigens das einzige von den mehr als 200 Werken dieses Deutschböhmen, das sich in unsere Zeit noch gerettet hat. *Wilhelm Altmann*

EUGENE GOOSSENS: *Concertino für Streichoktett oder Streichorchester.* Verlag: J. & W. Chester, London.
Das Stück ist ein Paradigma jenes Neoklassizismus, den Strawinskij als dialektische Antwort auf die Spätromantik ursprünglich drohend, fremd und unmenschlich formulierte; den dann die Diadochen durch Milderungen und Konzessionen aller — vorab melodischer — Art rasch konsumfähig machten und der heute die Musikfeste beherrscht. Das alte Modell ist diesmal, wie natürlich, *Händel;* von Zeitgenossen sind etwa Hindemith, mit dem primitiveren Stil seiner älteren Kammerkonzerte, vielleicht auch Casella, mit dem Quartettconcerto, die zuständigen Lokalgottheiten. Von den typischen Charakteren des Neoklassizismus fehlt nicht einer: da gibt es Terrassenharmonik und Terrassendynamik, ein faßliches und unermüdlich wiederholtes Kopfmotiv; harmlose, im Grunde allenfalls real zweistimmig gedachte, aber durch Mixturen aufgefüllte Polyphonie; der Ton ist seren, wie sich's gehört; der Seitengedanke, technich nach dem Muster des ersten ausgewalzt, bringt, wie in allen neuklassischen Stücken minderen Ranges, auch etwas für die durstige Subjektivität, damit sie sich nicht zu sehr langweilt. Harmonisch steht das Stück zwischen der dissonierenden Diatonik Strawinskijs und schüchterner Polytonalität, die es überaus eilig hat, stets sich zu lösen. Auch für ein wenig Folklore wird gesorgt. Das

Ganze ist versiert gemacht und mag, in der unvermeidlich markigen Weise vorgeführt, die gleiche Wirkung tun wie andere Arbeiten seiner Art; an Kenntnis des Streicherklanges dürfte es vielen ähnlichen überlegen sein. Da jedoch weder eine Gemeinschaft existiert, deren Objektivität mit der Haltung des Stückes zusammenstimmte; noch die Subjektivität ergriffen würde; noch beide in der Tiefe der technischen Fragestellung sich verschränkten: so ist das Existenzrecht des Werkes nicht recht einzusehen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

KARL MARX: *Konzert für Klavier und Orchester, op. 9.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Ein neo-klassisches Werk mit streng polyphoner Struktur, meistens in dorisch e-moll. Von den vier Sätzen des Werkes wirkt das erste (Passacaglia) etwas monoton, trotz verschiedener Figurationen des Klaviers und trotz einer Art von Umkehrung des Originalthemas. Der zweite Satz, ein lebendiges kurzes Scherzo, enthält ein Trio, dessen thematisches Material für den ruhigen dritten Satz verwendet wird. Am gelungensten der vierte Satz, ein frisch pulsierendes Rondo, dessen beständige, ebenfalls dorische e-moll-Tonart durch das freundliche E-dur des Trios wohltuend unterbrochen wird. Dieser letzte Satz ist auch für das konzertierende Klavier am wirkungsvollsten.

E. J. Kerntler

WILHELM GROSZ: *II. Tanzsuite für Klavier*, op. 20. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Fünf moderne Tanzstücke, thematisch weniger bedeutend, rhythmisch sich den einzelnen Tanzarten richtig anpassend und mit den von improvisierenden Jazz-Musikern bekannten harmonischen und figurativen Floskeln in mehr oder weniger geistreicher Weise reichlich ausgestattet. Das fünfte Stück, eine Tanzfantasie (Quasi Fivestep) überragt die anderen an musikalischem Wert erheblich. Besonders der störrische Baß (basso ostinato) verleiht dem Stück einen fast barbarischen Charakter. Hier ist auch der Klaviersatz sehr wirkungsvoll.

E. J. Kerntler

CARL NIELSEN †

Durch den Tod Carl Nielsens, in der Nacht vom 2. zum 3. Oktober, wurde die dänische Musik ihrer Führerkraft beraubt. Mit Nielsen schied einer der ersten Tondichter aus der nordischen Kunstwelt. Seit einigen Jahren war er herzleidend; dennoch kam sein Ableben plötzlich und überraschend, denn bis zum letzten Tag war er schöpferisch am Werk und als Direktor des königlichen Musikkonservatoriums im Amt.
Aus bescheidenen bäuerlichen Verhältnissen auf Fünen stammend, hatte sich Nielsen nicht nur durch seltene kompositorische Begabung, sondern auch durch hohe Intelligenz und persönliche Liebenswürdigkeit einen weiten Kreis von Bewunderern, Freunden und Schülern geschaffen. Für alle diese ist sein Hinscheiden ein unersetzbarer Verlust; die Trauer aber erstreckt sich auch auf das musikliebende Publikum, ja das ganze dänische Volk, das seine vielen geistlichen und weltlichen, im vorromantischen Stil geschaffenen innigen und lustigen Lieder, die bis in den fernen Osten gedrungen sind, aufs höchste schätzte. Als Komponist für den Konzertsaal und die Oper wurde Nielsen schon frühzeitig bekannt, anfangs allerdings wegen der Kühnheit seiner »Modernität« verketzert. Seine ersten Arbeiten waren Kammermusik, Klavierstücke und Lieder; bald aber wagte er sich mit steigendem Glück in das Gebiet der größeren Formen und schrieb sechs Sinfonien — darunter die »Vier Temperamente«, Espansiva«, »Das Unauslöschliche«, die »Sinfonia simplice«. Außerdem danken wir ihm die Helios-Ouvertüre, die Orchesterfantasie »Pan und Syrinx«, seinen »Hymnus amoris« und den »Frühling auf Fünen«, mehrere Kantaten, ferner die Opern »Saul und David« und »Maskerade«, die eben, kurz vor seinem Tod, unter Leitung Egisto Tangos mit enormem Erfolg wieder aufgenommen wurde. Er schuf Werke in strengem polyphonen Stil für Orgel, Klavier und Violine, ein reizendes Bläserquintett, Konzerte für die Geige, für Flöte und die Klarinette; endlich eine große Reihe von in edelstem Sinn volkstümlicher Strophenlieder. Sein Gesamtwerk birgt den wertvollsten, nur mit Gade vergleichbaren Schatz dänischer Musik. Daß der im 66. Lebensjahr verblichene Meister auch ein feiner und origineller Schriftsteller war (er hat nicht nur viel über Musik geschrieben, sondern auch sein Jugendleben dargestellt), ist auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt geworden.

William Behrend-Kopenhagen

* VOM TONFILM *

Noch mehr als beim Rundfunk werden beim Tonfilm von der Kritik und dem Publikum zuweilen Forderungen gestellt und Wünsche geäußert, deren Erfüllung nicht möglich ist. Darum zunächst einige technische Erläuterungen.

*

Schallschwingungen können auf dreierlei Art aufgezeichnet und wiedergegeben werden. Am bekanntesten ist das *Nadelton*-Verfahren, bei dem eine durch das Mikrophon beeinflußte Nadel Rillen in einen rotierenden Körper (Platte oder Walze) einritzt. Das weniger gebräuchliche *Magnetton*-Verfahren beruht auf magnetischen Veränderungen eines Stahlbandes, das immer wieder benutzt werden kann. Es findet bei den modernen Diktierapparaten Verwendung; für den Tonfilm eignet es sich weniger. Am wichtigsten für die Filmindustrie ist das *Lichtton*-Verfahren, das Musik und Sprache gleichzeitig mit dem Bild zu photographieren gestattet und daher eine vollkommen synchrone Wiedergabe ermöglicht.

*

Auf dem Filmband, das 35 mm breit ist, bleiben nun freilich für die photographische Tonaufzeichnung nur 2½ mm übrig. Um die jetzt noch recht unzulängliche Klangqualität zu verbessern, müßte jedoch ein wesentlich breiterer Raum zur Verfügung stehen. Das ist aber nicht möglich, da man beim Bild wie beim Perforationsrand nichts weiter aussparen kann. Andererseits hat nun wieder das Nadelton-Verfahren den großen Nachteil, daß Platten sich nicht wie Filmstreifen zerschneiden und wieder zusammenkleben lassen. Vielleicht könnte man neben dem Bildstreifen einen besonderen Tonstreifen herstellen und ablaufen lassen. Auch damit wären freilich noch nicht alle Probleme gelöst, da der Tonstreifen schneller als der Bildstreifen ablaufen muß, wenn die hohen Frequenzen nicht ausfallen sollen. Eine exakte Synchronisierung wäre dann überaus schwierig.

*

Wir müssen uns also damit abfinden, daß beim Lichttonverfahren Musik und Sprache im Tonfilm noch auf lange Zeit hinaus nicht so naturgetreu sein *können* wie im Rundfunk und auf der Schallplatte. Bei der Sprache merkt man das nur wenig, um so mehr dagegen bei der Musik. (Schon weil das Fehlen der hohen Obertöne die Klangfarbe verändert.)

*

Hauptsache ist vorläufig noch, daß Sprache und Gesang synchron mit den Mundbewegungen verlaufen. Aber das genügt nicht: Der Klang muß auch vom Munde herkommen. Eine Filmschauspielerin darf nicht links im Bilde stehen, während ihre Stimme von rechts her erklingt. In großen Räumen, wie z. B. in dem riesigen Ufa-Palast am Berliner Zoo, wirkt das mitunter recht peinlich.

*

Wird eine Operette oder ein Schauspiel verfilmt, so ist eine Verkürzung der Spieldauer um mindestens die Hälfte erforderlich. Nun läßt sich zwar ein Drama durch kürzere Fassung des Dialogs zusammendrängen (Musterbeispiel: Alsbergs »Voruntersuchung«). Aber ein musikalischer Ablauf kann nicht zeitlich verkürzt werden. Es wäre also nur möglich, zusammengeleimte Bruchstücke zu bieten, und solche »Querschnitte« darf sich zwar der Rundfunk, nicht aber der Tonfilm erlauben. Anfangs half man sich damit, daß man aus dem stummen, musikalisch untermalten Film nur die Höhepunkte gesanglich oder sprachlich heraushob. Eine derartige Primitivität wäre heute nicht mehr erträglich. Man schlägt deshalb jetzt den umgekehrten Weg ein und umkleidet ein paar Schlager mit einer leichtverständlichen Handlung. (Dieses gleichfalls unbefriedigende Verfahren erinnert an jene Zeiten, da eine Oper nichts anderes war als eine Reihe von Arien, Duetten und Chören mit verbindendem Text.) Schlimmstes Beispiel des Schlagertonfilms ist ein Machwerk, das den vielgeliebten Richard Tauber mit allerlei schmalzigen Gesängen zwischen ein Varieté-Programm stellt. Ein Minimum an Handlung hält das Ganze notdürftig zusammen.

*

Wirksam und künstlerisch einwandfrei wäre die in Sprache und Musik umgewandelte Kurzgeschichte, der komische oder tragische Sketsch. Anders verhält es sich dagegen bei einaktigen Opern und Operetten. Gewiß könnte man sie ohne Zerstückelung zum Tonfilm verarbeiten; es ist auch schon wiederholt versucht worden. Aber noch niemals geglückt. Der Tonfilm verlangt, weil das Sehbare weniger stark fesselt als das »richtige« Bühnenbild und das Hörbare weniger stark als die »richtige« Musik, ein ganz anderes Tempo, ja, überhaupt eine völlig andere Struktur. Die Bühnen-Cavalleria ist für das naive Pu-

blikum noch immer aufregend; bei der Tonfilm-Cavalleria schläft es ein.

*

Ein großer Nachteil des Tonfilms gegenüber dem stummen Film besteht darin, daß er vier Fassungen braucht (je eine deutsche, französische, englische und spanische), wenn er die gleiche Verbreitung wie sein Vorgänger erzielen will. Damit nun die Produktionskosten das Geschäft nicht unrentabel machen, pflegt man nur die Sprecher und Sänger heimlich auszuwechseln. Mit dem Resultat, daß die Münder sich nicht dem Klange entsprechend bewegen, so daß Großaufnahmen oft geradezu lächerlich wirken. Im Berliner Westen kann man natürlich hin und wieder einen französischen oder amerikanischen Tonfilm in der Originalfassung zeigen. Weil es sehr vornehm ist, so zu tun, als ob man den Text verstünde. Aber der Tonfilm lebt ja von der Wirkung auf die breite Masse und nicht vom Beifall der relativ kleinen Schar eitler Snobisten.

*

Sehr lustig ist, daß der Tonfilm so viele Filmdiven unmöglich gemacht hat. Es war aus mit ihrem Nimbus, sobald sie zu sprechen oder zu singen begannen. Man sah eine königliche Erscheinung, oder eine engelhafte Blondine; aber die Königin sprach wie eine Köchin, und der Engel »sang« wie Claire Waldorf. Seit den ersten unbeabsichtigten Lacherfolgen sind die Betroffenen schleunigst wieder verstummt und bewegen nach wie vor tonlos die tiefrot geschminkten, auf der Leinewand tiefschwarz wirkenden Lippen, während unsichtbare Schauspielerinnen oder Sängerinnen ihre Darstellung klanglich ergänzen. Das hat den Vorteil, daß die Filmdiven den Mund nicht so weit aufzumachen brauchen, wie es die Tonbildung nun mal erfordert. Aber es gibt dabei doch so viele Unstimmigkeiten, daß auch der Unmusikalische die Täuschung sehr bald merkt. Der sensationelle Erfolg Marlene Dietrichs gründet sich eben darauf, daß sie nicht nur hübsche Beine und ein liebes Gesichtel hat, sondern auch sprechen und singen kann. (Charlie Chaplin dagegen hat kein sehr angenehmes Organ; darum, wenn auch nicht bloß darum, haßt und meidet er den Tonfilm.)

*

Das Vorurteil, daß heute nur noch mit dem Tonfilm ein Geschäft zu machen sei, hat besonders bei den Expeditionsfilmen zu recht üblen Nachsynchronisierungen geführt. So hört man z. B. in Murnaus herrlichem Südseefilm »Tabu« die Bewohner der Insel Bora-Bora korrekt vierstimmig singen, unter Benutzung eines englischen Textes. Und aus dem Munde des Priesters erklingt, sobald er ihn öffnet, eine drohende übermäßige Quarte; sprechen kann er anscheinend nicht, aber sein Kehlkopf erzeugt kräftige Horntöne. Ganz schlimm war es bei dem »wissenschaftlichen« Film »Ingagi«, dessen Höhepunkt der Raub einer Negerin durch einen Gorilla bildet. Die Negerin schrie wie ein Girl auf einer Rutschbahn, und der Gorilla grunzte so dämonisch, wie nur Rhinozerösser und Haifische grunzen können. Aber die Berliner waren trotzdem erschüttert. (In Amerika wurde der Film nach der Uraufführung in Los Angeles verboten, weil die seltsamen Stimmen zu Nachforschungen Anlaß gaben, bei denen sich dann der grausige Gorilla als ein verkleideter Edelkomparse entpuppte. Anderthalb Jahre später fiel Berlin auf den Schwindel herein.)

*

Man kann darüber streiten, ob der Tonfilm als notwendige Ergänzung das farbige Bild mit Tiefenwirkung braucht, also die Buntphotographie und die stereoskopische Aufnahme. Ich möchte diese Frage nicht einmal theoretisch bejahen. Bei den Wochenschauen z. B. kann man sich zwar die Stimmen und Geräusche unmöglich hinzudenken, das Flächige des Bildes dehnt jedoch die Phantasie ohne weiteres räumlich aus und das Unbunte nimmt sie so auf, »als ob« es bunt wäre. Auch hier muß übrigens auf die Grenzen der technischen Möglichkeiten hingewiesen werden: Der stereoskopische Film kann immer nur für ein sehr schmales Band der in der Mitte Sitzenden ein plastisches Bild bieten. Rechts und links von diesem sehr schmalen Streifen wirkt er verschwommen. Kein Fortschritt der Technik vermag daran etwas zu ändern. Und die Buntphotographie wird immer ein paar Grundfarben bevorzugen müssen. Dadurch entsteht ein der Erfahrung widersprechendes Farbenbild, das nicht viel besser als eine handkolorierte Ansichtspostkarte ist und das die Phantasie nicht unterstützt, sondern sie stört.

*

Der Tonfilm steckt noch in den Anfängen. Er wird sich eine eigene Kunstform erarbeiten müssen, so wie sie bei seinem ersten Auftreten der stumme Film beinahe schon erreicht hatte. *Richard H. Stein*

EINE VORFÜHRUNG DER HINRICH MEDAU-SCHULE

Am 27. September veranstaltete Hinrich Medau mit seiner bekannten Gymnastikschule eine Vorführung »Bewegung und Musik« in der Berliner »Scala«. Wenn die im vergangenen Jahr zu mehreren Malen wiederholten Aufführungen im Ufa-Palast am Zoo ein großer Erfolg waren, muß man von der diesjährigen Veranstaltung sagen, daß sie alle Erwartungen übertraf. Berücksichtigt man, daß der riesige Raum bis auf den letzten Platz ausverkauft war, so muß man zugeben, daß ein unerhört großes Interesse für die Rhythmik-Bewegung durch alle Schichten der Bevölkerung geht und das Verständnis für »Bewegung und Musik« auch in den ernsten Musikkreisen immer festeren Fuß faßt. Während früher zur Begleitung von Tänzen und rhythmischen Bewegungen häufig vorhandene Kompositionen verwendet wurden und, umgekehrt, viele Musiker, die die Gesetze der körperlichen Bewegung nicht kannten, für den Tanz komponierten, wodurch entweder die Musik oder der Tanz stark beengt und beeinträchtigt wurde, wird durch den Gymnastikunterricht Medaus zwischen klanglichem und körperlichem Rhythmus ein wunderbarer Ausgleich geschaffen. Tanz und Rhythmik müssen, wenn sie sich überhaupt der Musik bedienen, eine Verschmelzung von klanglicher und körperlicher Bewegung erreichen, müssen seelische Ausgeglichenheit und Befreiung bringen, und aus der harmonischen Zusammenarbeit von Kraft, Geschmeidigkeit und Schönheit der Bewegung muß künstlerisches Empfinden hervorgehen. Es ist schwer, aus der Fülle des Gebotenen einzelne besonders schöne Bewegungsübungen herauszugreifen. Der Gesamteindruck war so überzeugend, daß man es verstehen kann, wenn die moderne Rhythmik als ein ungemein wichtiger Faktor in der Musikpädagogik angesehen wird.

EIN LEHRGANG DER GÜNTHER-SCHULE

»Musik und Bewegung« war auch das Thema eines dreiwöchigen Lehrganges, der im Musikheim Frankfurt/Oder von der Günther-Schule, München, veranstaltet wurde. Elfriede Feudel, die Vorsitzende des Deutschen Dalcroze-Bundes, schreibt über diesen Kursus: Die körperbildnerische Arbeit der Schule wird in hervorragender Weise von der musikalischen unterstützt, deren Leitung in den Händen Karl Orffs liegt. Der Lehrgang bot die seltene Gelegenheit, das vielumstrittene moderne Schlagzeugorchester in all seinen Möglichkeiten praktisch, d. h. durch Dirigieren und Mitspielen kennen zu lernen . . . Ungewohnte, oft erstaunlich schöne Klangwirkungen ergaben sich bei diesem Zusammenspiel, das keinerlei theoretische Kenntnisse, sondern allein das aus der Bewegung abgeleitete rhythmisch-musikalische Gefühl zur Voraussetzung hatte. Unsere Zeit hat die Bedeutung des Körpers wieder entdeckt, und seine Beziehungen zur Musik haben seit Dalcroze der Musikerziehung bereits allerlei starke Impulse gegeben. Es scheint, daß in Orff ein schöpferisch und pädagogisch gleichbegabter Musiker am Werk ist, der vieles und wesentliches zu dem Thema »Musik und Bewegung« beizusteuern hat.

EINE VERANSTALTUNG DER JUTTA KLAMT-SCHULE

Mitglieder der Jutta Klamt-Gemeinschaft, Gertrud Rauh und Elfriede Bechmann, veranstalteten im Berliner Schumann-Saal einen Tanzabend. Im Gegensatz zu Medau und Dorothee Günther stehen diese Tänze in Abhängigkeit von der Begleitmusik und müssen sich ihrem Rhythmus anpassen, ohne schöpferisch zu sein. Gewiß ist die tänzerische Ausdrucksfähigkeit, das Einfühlen in die Musik und die Wiedergabe dieser Empfindungen durch den Tanz eine Kunst, aber es fehlt oft an den harmonischen, fließenden Bewegungen und zeigt gekünstelte Stellungen. Gertrud Rauh, wie altes chinesisches Porzellan in der Suite »Fremdes Land«, war voll Dämonie in ihrem Tanz »Fanatisch« und im Innersten aufwühlend im »Henkerslied« und »Vision«, während Elfriede Bechmann mit ihren weichen Bewegungen ausgeglichener wirkte und namentlich in der »Klage« bildhaft an alte Holzschnitzereien erinnerte.

J. B. Collins

NEUE SCHALLPLATTEN

Odeon

Als Seltenheit müssen die Aufnahmen aus *Richard Straußens »Ägyptischer Helena«* gerühmt werden; jene zwei Stücke sind es, die wegen ihrer Formgeschlossenheit sich bequem aus der Oper herauslösen lassen: Helenas Erwachen im ersten, die Trauermusik im zweiten Akt. *Fritz Busch*, der Dirigent der Uraufführung, stellt sich an die Spitze der Berliner Staatskapelle. Die Wiedergabe läßt keinen Wunsch unerfüllt (O 6792). — Gute Bekannte bitten um Gehör: das Wiener Bohème-Orchester (O 11509) und das Dajos Bela-Tanzorchester (O 11511). Wenn die vorgeführten Kompositionen nur der höheren Gattung Musik zuzuzählen wären! Gibt es wirklich nichts Wertvolleres als den »Mondschein auf dem Colorado«, den »Mitternachtswalzer«, »Ich hab dich lieb, braune Madonna« und den »Erdnußverkäufer«? Es scheint nicht, denn

Gloria

spendet gleichzeitig diesen nur wegen seiner rhythmischen Struktur genießbaren »Erdnußverkäufer«, zu dessen Vermittler Eric Hardens Tanzorchester, das daneben einen zweiten Foxtrot bereithält, herangezogen wird (G. O. 10127).

Homocord

läßt den Cellisten *Arnold Földesy* die »Melodie« von Rubinstein und Poppers »Chanson villageoise« mit Felix Günther am Klavier spielen: wie stets bedeutend im Ton und mit gefühlvoller Herausarbeitung des Melos (4—3569), läßt mit Unterstützung des Chors der russischen Oper in Paris *M. Gitowskij* russische Soldatenlieder singen: wie stets unter dröhnender Gewalt eines der Kultur noch wenig genäherten Basses (4—12013), läßt vom Mailänder Scala-Orchester unter Guarnieri Rossinis Tell-Ouvertüre wiedergeben (H 9098/99). Deutsche Orchester machen das ebenso gut.

Columbia

bietet auf der Doppelplatte L B 2 zwei Gesangsstücke aus *Verdis Otello:* Francesco Merli ist der ausgezeichnete Vertreter der Titelpartie, Carlo Morelli der nicht minder eindringliche Jago. Unerkennbar bleibt, ob es sich hier um Teile der vollständigen Opernaufnahme handelt; Columbia pflegt nur Bruchstücke ihrer Produktion zur Besprechung zu senden.

Parlophon

Da kommen sie wieder zu Gast, die sich allmonatlich einstellen: das Edith Lorand-Orchester mit zwei Walzern (B 48060) und der längst arrivierte, diesmal jedoch seinem Leistungshöhepunkt etwas ferner bleibende Tenorist H. E. Groh mit zwei Liebesliedern (B 48056). Ist die deutsche Musik so arm, daß auch hier zu ausländischen Erzeugnissen gegriffen werden muß? Halt, nein: da steht noch der Liebeszwiegesang aus dem zweiten Tristanakt im Hintergrund (B 48057). Die Namen des Sängers und der Sängerin seien taktvoll verschwiegen; ihre Wahl war unglücklich.

Grammophon

Auch hier wieder die bewährten Freunde: *Franz Völker*, der Gounods »Frühlingslied« und dem Sullivanschen »O laßt mich träumen« in seinen bravourösen Vortrag kleidet (24200), und *Heinrich Schlusnus*, der zwei selten gesungene Lieder Schuberts »Am See« und »Der zürnende Barde« mit gewohntem Schwung und edler Stimmgebung belebt (90178). Aus »*Carmen*« hören wir den Einganschor, vom Berliner Staatsopernchor gesungen, mit Willy Faßbänder als Morales und Felicie Hüni-Mihacsek als Carmen unter Leitung Julius Prüwers. Eine gute Leistung, doch überstrahlt von der anderen Carmen-Platte, die in dem Duett Micaela-José aus dem ersten Akt Hedwig v. Debitzka und Helge Roswaenge herausstellt. Dirigent ist H. Weigert (94451). — In großer Form ist diesmal *Alois Melichar*, der *Tschaikowskijs »Romeo und Julia«* mit der Berliner Staatskapelle hinsichtlich des Feuers, der Kraftentladung und des melodischen Blühens dieser rassigen Fantasie-Ouvertüre nichts schuldig bleibt (27251/2). — Das Wertvollste von allem bleibt die Kurzoper »*Margarete*«; denn ihre Bearbeitung durch Weigert und Maeder verrät äußerste Geschicklichkeit und die Wiedergabe ist so ungewöhnlich geglückt, daß diese Kurzoper unter allen bisherigen als die gelungenste genannt zu werden verdient (95446/50). An der Spitze der Ausführenden steht *Roswaenge* (Faust), der selten so gut zu hören ist; eine kleine Stufe hinter ihm *Schlusnus* (Valentin); die *Debitzka* (Margarete) zeigt alle Schönheiten ihres Soprans, der nur in einigen hohen Tönen nicht mehr recht gehorchen will. Kandls Mephisto läßt man sich gefallen. Im ganzen Note I, bis auf das häufig zu stark spielende Orchester.

Felix Roeper

∗ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ∗

ERNST WITTERMANN:

Die Musik der Geisteskranken

Zwischen jeder Kunst und Psychiatrie bestehen zahlreiche Beziehungen, so auch der Musik. Jedes Auftreten einer neuen Kunstrichtung erweckt zunächst einmal die Abwehr bei den auf das Hergebrachte Eingestellten, und diese Abwehr äußert sich fast immer darin, daß Künstler und Kunst der neuen Richtung als verrückt bezeichnet wurden. So ist es Beethoven und Wagner gegangen, so geht es jetzt, und so wird es immer gehen. Es kann aber niemand an der Tatsache vorbeigehen, daß zwischen psychischer Abwegigkeit und künstlerischer Tätigkeit innigere Beziehungen bestehen, insofern als viele Künstler an nachweisbaren Geisteskrankheiten gelitten haben. Von Musikern nenne ich, indem ich der wohl bisher besten Zusammenstellung in W. Lange-Eichbaums Buch »Genie, Irrsinn und Ruhm« (München, E. Reinhardt) folge: *Beethoven* — schwerer Psychopath, *Berlioz* — äußerst sensitiv, *Chopin* — exzessive Nervosität, *Mozart* — zarte Gesundheit mit vielen Ohnmachten und Schwächeanfällen, *Nicolai* — schwächlich, sehr lebhaftes Temperament, *Schubert* — Psychopath, *Schumann* — gestorben an Paralyse oder Schizophrenie, *Smetana* — Paralyse, *Wagner* — Führer einer krankhaften Bewegung, krankhafte Selbstüberschätzung, *Hugo Wolf* — zirkuläre (manisch-depressive) Psychose mit Ende durch Paralyse. Die meisten Musiker, die ich kennenlernte, halten sich für mindestens stark nervös; sie kommen in der vorstehenden Beurteilung noch immer recht gut weg im Vergleich z. B. mit den Dichtern. Zum Künstler gehören eben größere Reizbarkeit und stärkere Empfindlichkeit, und es ist vielleicht ganz verfehlt, diese Eigenschaften auf die ganz gleiche Stufe zu stellen mit denen, die wir bei Psychopathen und Geisteskranken finden. Jedenfalls: wäre die ganze Menschheit von der gleichen Normalität, dann gäbe es auch keine Kunst, und das Leben wäre viel reizloser und langweiliger.

(Melos X/8/9.)

GUSTAV BOCK:

Bruckner-Erinnerungen

In seinem späteren Alter litt Bruckner an einer ganz eigentümlichen, selten vorkommenden Krankheit, der sogenannten Zählkrankheit. Alles, was ihm vor Augen kam, zählte er, die Bäume einer Allee, in der er spazieren ging, die Wagen, die vor seinem Fenster vorbeifuhren, die Leute, die mit ihm zusammen in Gesellschaft waren, die Häuser einer Straße, die Weinflaschen, die bei einem Mahl geleert wurden, usw. Bei einer Soirée der Fürstin M. in Wien spielte ihm diese sonderbare Krankheit im Verein mit seiner Zerstreutheit einen kleinen Possen. Nachdem man genugsam musiziert hatte, setzte man sich zur Abendtafel nieder. Bruckner begann sofort ganz leise vor sich hinzählend die Teilnehmer zu addieren. »Eins — zwei — drei — — — dreizehn!« Erschrocken erhob er sich sofort von seinem Platz. »Durchlauchtigste Fürstin wollen gnädigst verzeihen, wenn ich Ihr lockendes Mahl im Stich lasse, aber Sie kennen ja meine Schwäche, die ich Zeitlebens nicht ablegen konnte. Wenn Dreizehn zu Tisch sitzen, gibt's ein Unglück! Da zieh ich's vor, mich zu entfernen!« Die Fürstin lächelte. Ihr war der Aberglaube ihres berühmten Landsmanns wohl bekannt. »Können Sie denn nicht mehr richtig zusammenzählen, mein Lieber«, fragte sie schalkhaft. Und Bruckner, von neuem addierend, fuhr fort: »Aber, Durchlaucht, es sind und bleiben dreizehn!« »Und Ihre Person achten Sie so gering, daß sie bei Ihrer Rechnung als Null fungiert?« Wie aus den Wolken gefallen sah der Tondichter seine Gönnerin mit einem verlegenen Lächeln an und behauptete: »Der Mensch ist doch manchmal zu dämlich!«

Bei den Proben zum »Tedeum« saß Bruckner stets in der ersten Parkettreihe der Philharmonie und merkte haarscharf auf, ob er etwas zu korrigieren hätte. Er hatte nur selten nötig, die Auffassung des Dirigenten Ochs zu mißbilligen, da Chor und Orchester, von der Größe des Werks begeistert, ihr Bestes taten. Bei einer Stelle im ersten Satz werden die Worte des Chors: »Te deum laudamus« von den Posaunen *pp* begleitet. Bruckner erhebt sich, zupft Siegfried Ochs am Rockschoß und bemerkt: »Herr Direktor, Ihr Chor singt so schön wie die Engel im Himmel, aber bitte, lassen Sie an dieser Stelle die Posaunen doch etwas lauter blasen!« Ochs tut wie geheißen, aber der Meister läßt den Dirigenten wieder abschlagen und verlangt die Posaunen »noch etwas lauter«. Nun blasen die Blechinstrumente bereits Forte. Indessen Bruckner ist noch nicht zufriedengestellt und spricht: »Sehr schön, meine Herren, sehr schön; aber, wenn's möglich ist, bitte die Posaunen immer

noch etwas lauter.« Nun blasen die Herren, die sich ganz verwundert zublinzeln, so stark, daß die Wände zittern, und der Komponist des »Tedeum« klatscht in die Hände und ruft erfreut: »So ist's recht, so gut hat mir die Stelle noch nie gefallen!« »Aber, Herr Professor, schauen Sie doch in Ihre Partitur«, warf Ochs ein, »da steht doch ausdrücklich *pp* bei den Posaunen!« Bruckner machte das verdutzteste Gesicht von der Welt und versetzte ganz erstaunt: »Sie haben recht, mein verehrter Herr Dirigent, der Bruckner wird altersschwach und kennt sich bereits in seinen eigenen Werken nicht mehr aus. Aber das ist der Lauf der Welt«, fuhr er nach einer kleinen Pause fort, »und, meine Herren, wir wollen in den Partiturstimmen die *2 p* durch *2 f* ersetzen; es klingt so viel gewaltiger, und man kann ja unseren Herrgott auch nie laut genug loben.«

(Aus den »Signalen«, 89. Jahrg. Nr. 19.)

FRIEDRICH WEISSHAPPEL:
Notenschriftreform

... Die Notenschrift, welche doch das unentbehrliche Verständigungsmittel zwischen Komponisten und Musizierenden ist, soll ebenso einfach, klar und deutlich sein wie die Buchstaben und Ziffernschrift oder wie die Zeichnung des Technikers. Infolge der vielen Versetzungszeichen und Schlüssel kann heute jede Note 25 Namen haben und 22 Töne bedeuten und jeder Ton auf 15 Arten dargestellt werden. Das Ton-A-B-C (die Halbtonleiter), hat sogar 354294 Schreibmöglichkeiten, obwohl *eine* Art vollauf genügen würde (auch für die »reine« Stimmung). Ein und dasselbe Notenbild kann neunerlei Intervalle anzeigen. Obwohl das Klavier in jeder Oktave nur 12 Tasten hat, feiert gerade bei der Klaviermusik die heutige 35-Tonschrift wahre Orgien; die Verwendung von einzelnen Notenzeichen wächst schon ins Ungemessene, und bei logischer Weiterentwicklung werden wir bald drei und mehr Versetzungszeichen bei jeder Note erleben; bei theoretischen Arbeiten ist dies ohnehin schon lange der Fall.

Wie seltsam werden in neuerer Zeit so manche einfache Tongebilde (Akkorde) geschrieben, um diese recht interessant zu gestalten, und die solchen wunderlichen Akkordgebilden (Akkordverstümmelungen!) zugelegten Namen sind geradezu bei den Haaren herbeigezogen. Das ohnehin so geringe theoretische Verständnis (nicht nur der Dilettanten!) wird infolge unserer aug-, ohr- und sinnverwirrenden Notenschrift immer dürftiger.

Nachdem wir heute nicht mehr mit 5 oder 7 (aber auch nicht mit 35), sondern mit 12 Tönen in jeder Oktave musizieren, muß die Notenschrift entsprechend umgestaltet werden; als selbstverständliche Forderung hat zu gelten: 12 Töne — 12 Namen — 12 Noten. Keine Schlüssel — keine Versetzungszeichen! Eine so beschaffene Notenschrift wird für jedermann (Anfänger und Umlernende) leicht erlernbar sein und jederzeit ein klares, verständliches Bild der Tonwerke geben. Jede Mehrdeutigkeit ist in diesem Falle ausgeschlossen und ein wirkliches »Lesen« gewährleistet ...

(Steirische Volkszeitung 29. VIII. 31.)

H. W. VON WALTERSHAUSEN:
Richard Wagners Instrumentation

Mit Recht weist Richard Strauß in der Einleitung seiner Neubearbeitung der Berlioz-schen Instrumentationslehre darauf hin, daß die Bläserbehandlung im »Lohengrin« »in ästhetischer Hinsicht einen früher niemals erreichten Gipfelpunkt wahrhafter Vollendung bedeute«. Die »Lohengrin«-Partitur ist überhaupt stilgeschichtlich die wichtigste des ganzen 19. Jahrhunderts. Hier ist das moderne Orchester über Meyerbeer und Berlioz hinaus endgültig geschaffen. Das Englisch Horn und die Baßklarinette, beide bisher nur selten angewendete Solo-Instrumente, werden in ihrer Bedeutung als klangbindendes Mittel erkannt, die Baßfundierung durch die Baßklarinette drängt das Fagott, das niemals ein Baßinstrument war, in die ihm eigentümliche Tenorlage, das endgültig gewonnene Quartett von Ventilhörnern führt zur Entdeckung der ruhenden und so außerordentlich klangveredelnden Baßstützen der Bläsermischungen durch das 4. Horn. Das dreifache Holz mit seinen unendlichen Mischfarben wird geschaffen. Die tiefen Flötentöne, die schon Weber bevorzugt hatte, werden erst jetzt in ihrer Bedeutung für die Klangmischung entdeckt, die tiefe Oboe fängt an, ihre Stellung zu gewinnen. Die Klarinetten, die man traditionell im Tutti gern tiefer schrieb als die Oboen, werden nun immer bewußter ebenfalls in das höhere und besser klingende Register verlegt, während der charakteristische Klang der Oboe in der eingestrichenen Oktave, noch in der Jadassohnschen Instrumentationslehre als fast unbrauchbar verworfen, nun bereits dem neuen

Tutti eine unerhörte Klangfülle gibt. Die Erkenntnis, daß drei Trompeten weicher klingen als zwei, ist ebenfalls hier zum erstenmal zum Prinzip erhoben. Das Streichorchester erhält eine Vielseitigkeit der Behandlung, die noch keiner vorher entdeckt hatte ... Man analysiere, um sich diese Neuerungen voll zum Bewußtsein zu bringen, nur zwei besonders charakteristische Teile, die Vorspiele zum 1. und zum 3. Akt. Hier ist jeder Takt ein Compendium der Instrumentationskunst, und wenn der Schüler nur diese beiden Stücke bis ins kleinste kennt, so kann er daraus fast alles lernen, was überhaupt an Instrumentationskunst lehrbar ist ...

(Das Orchester VIII/15.)

WALTER GIESEKING:

Moderne Anschlagsprobleme

... Die Probleme der Anschlagstätigkeit möchte ich folgendermaßen bezeichnen: das Erzielen eines schönen Klaviertones, die Beherrschung einer möglichst ausgedehnten dynamischen Skala (vom pppp bis zum fff), sowie Sicherheit in der bewußten Anwendung der verschiedenen Arten des Legato- und Stakkato-Spiels.

Die Entstehung des schönen Klaviertones ist restlos nicht zu erklären. Die sehr verschiedenartigen Resultate, die der mehr oder weniger starke und plötzliche Kontakt von Hammer und Saite hervorruft, zu vergleichen, ist besonders interessant, wenn man Gelegenheit findet, mehrere ausgezeichnete Pianisten auf demselben Instrument in demselben Raum zu hören. Ebenso ist die Tatsache bemerkenswert, daß technisch wenig vorgeschrittene Spieler, z. B. Dilettanten, oft einen ausgesprochen schönen Ton produzieren, während manche Virtuosen mit verblüffender Technik unschön hart spielen. Ich halte es daher für unnötig, in irgendwelchen Besonderheiten der Finger- und Handhaltung die Ursachen des schönen Tones zu suchen; nach meiner Überzeugung ist der einzige Weg zur Erlernung klangschönen Spiels die systematische Trainierung des Gehörs. Die immerwährende Selbstkontrolle und Selbstkritik durch das Ohr muß die Nerven des Spielers gewissermaßen »sensibilisieren«, so daß jedes harte Gepauke einen inneren Protest verursacht, dessen heilsame und erzieherische Wirkung bald spürbar wird. Diese Nerven-Proteste und Impulse können den Anschlag natürlich nur wirksam beeinflussen, wenn die ganze Spielweise auf möglichst weitgehende Muskelentspannung, auf Relaxation eingestellt ist. Unnötig angespannte Muskeln bilden ein Hindernis bei der Umsetzung der geistigen Vorstellung eines Tones in Anschlagstätigkeit ...

(Festschrift der Deutschen Akademie für Musik in Prag 1920—1930.)

VERDI IN PANTOFFELN

aus Briefen des Meisters an den Grafen Arrivabene

Genua, 6. März 1868

Der Mensch denkt und ... lenkt.

Es ist eine Tatsache, daß er mir nie gelungen ist, das zu tun, was ich wollte. Schau, z. B. möchte ich Schreiner sein oder Maurer; nein, werter Herr, ein Musiker bin ich. Wenn ich auf das eine hoffe, trifft das andere ein; wenn ich ein Unglück befürchte, habe ich Glück; wenn ich mich entscheide, zu Fuß zu gehen, nimmt mich ein Wagen mit; wenn ich im Wagen fahren will, geht ein Rad entzwei und stellt mich auf die Füße.

Denk', wie es erst ist, wenn ich eine Reise machen will oder auch nur ein Reischen! Aber diesen ganzen Wortschwall, nur um Dir zu sagen, was Du schon weißt: daß ich nicht nach Florenz gekommen bin. Warum? Ich weiß nicht! Werde ich später kommen? Ich wage keine Antwort darauf. Und doch habe ich große Lust, Florenz zu sehen und seinen Cavour im Römerkostüm! Ach, diese Künstler sind merkwürdige Tiere! Haben sie es erst einmal zu Ansehen gebracht, so bekommen sie Angst vor sich selber und werden Scholastiker! Dupré weiß recht gut, daß es blödsinnig ist, Cavour in der Toga darzustellen, aber er sah da die Möglichkeit zu Faltenwurf und antikischen Posen, und die Akademiker haben wohl Bravo! gerufen ... Die Claque und die Reklame tun das übrige, und die Tölpel glauben daran. Amen! Nun will ich nicht mehr über die Künstler reden, denn ich fürchte (bin grad in Laune), ich würde sie lästern; und wenn ich am Ende noch auf die Musik-Künstler zu sprechen käme, würde ich die ganz bestimmt lästern. Oh, die sind noch verrückter als die andern! Sind Blinde, die einfach drauflos schlagen. Wo's trifft, da trifft's. Wissen nicht, was sie wollen, noch, wohin sie treiben. Eine schöne Neuigkeit! Auch ich weiß, daß es eine Zukunftsmusik gibt, aber gegenwärtig glaube ich, und werde auch übers Jahr noch glauben, daß man, um einen Schuh zu machen, zunächst Leder benötigt! ... Was meinst Du

zu diesem dummen Vergleich, mit dem ich sagen will, daß man, um Opern zu schreiben, zuvörderst Musik im Leib haben muß!?... Ich erkläre, daß ich ein glühender Bewunderer der Zukunftsmusikanten bin und sein werde, unter der Bedingung, daß sie Musik schreiben... welcher Art und welchen Systems auch immer, aber Musik!... Genug, genug! Denn ich möchte nicht, daß ich durch das viele Gerede auch noch davon angesteckt würde. Sei unbesorgt. Leicht möglich, daß mir die Kräfte fehlen, um das zu erreichen, was ich will, aber ich weiß doch wenigstens, was ich will!

S. Agata, 14. Oktober 1878

... Dagegen weiß ich vom geringen Erfolg Gounods. Aber man soll sich nicht täuschen und die Menschen nach dem beurteilen, was sie sind. Gounod ist ein großer Musiker, ein großes Talent, und die Art, in der er Kammer- und Instrumentalmusik schreibt, ist bedeutend und durchaus persönlich. Aber er ist nicht der Künstler mit der dramatischen Ader. Selbst der »Faust«, wenn auch geglückt, ist klein geworden in seinen Händen. So »Julia und Romeo« und so wird auch dieser »Poliuto« sein. Kurz, das intime Musikstück gelingt ihm immer gut, aber mit der Situation weiß er wenig anzufangen und die Charaktere trifft er schlecht. Wie viele, viele andere auch. Nenne mich keinen Lästerer; ich sage nur offen meine Meinung und spreche zu einem Freunde, dem ich nichts vormachen will.

Genua, 6. Januar 1881

Ich bin dabei, einem alten Hund wieder auf die Beine zu helfen, der in Venedig tüchtig verprügelt worden ist und »Simone Boccanegra« heißt. Es ist aber noch nichts entschieden, erstens, weil ich mich erst überzeugen will, ob er wieder geradestehen kann, und zweitens, weil ich sicher sein will, daß er in gute Hände gerät und ordentlich unterkommt.

Genua, 15. März 1883

Ja, ich bin beschäftigt gewesen und habe mehr zustande gebracht als ich glaubte. Der »Don Carlos« ist jetzt auf vier Akte reduziert, er wird so bequemer sein und, glaube ich, auch besser, künstlerisch gesprochen. Bündiger und nerviger. Was die andere (Oper) betrifft... die noch keinen Taufnamen hat, so habe ich nicht an sie gedacht, denke nicht an sie, und weiß nicht, ob ich künftig an sie denken werde. Aber jetzt gehen die Theater so schlecht, daß es zwecklos ist, Opern zu schreiben! Du bist gewiß nicht meiner Meinung, aber Du wirst schon sehen, daß alle Theater zumachen werden, eins nach dem andern!

Genua, 12. Februar 1884

Die guten Opern sind zu allen Zeiten selten gewesen, und jetzt sind sie fast unmöglich... Warum? wirst Du sagen! Weil man zuviel Musik macht! Weil man zuviel sucht! Weil man ins Dunkel schaut und sich von der Sonne abwendet! Weil wir aus dem Drumherum zuviel Wesens gemacht haben! Weil wir grob sind, nicht groß! Und aus dem Groben entsteht das Kleine und das Barocke!... da haben wir's!

(Deutsche Allg. Ztg. 25/IX. 31.)

HERBERT TRANTOW:
Neue Geistigkeit

... Das geistige Band zwischen einer Musikäußerung, die auf absoluter Klarheit und knapper Verständlichkeit basiert, und einer, die diese Klarheit und Knappheit so weit treibt, daß der Laie sie nicht nur verstehen — (hier liegt wohl die psychologische Erklärung für die neue Sachlichkeit: der Gegensatz zu einer Kunstäußerung, die, bewußt »unverständlich« gehalten, auf eine geistige Elite zugeschnitten war) — sondern auch ausüben soll, ist klar zu erkennen: der Begriff der Gebrauchsmusik ergab sich als Folge einer »sachlichen« (in der Materie der Musik also »musikalischen«) Komponierweise. Die neue musikalische Sachlichkeit brachte die Befreiung aus persönlicher Willkür unkontrollierbarer Mittel — die Gebrauchsmusik brachte dazu Besinnung auf Ausführbarkeit und Publikumsverhältnis. Man schreibt Laienmusiken, um das Publikum der neuen Produktion zu nähern — man sagt sich mit Recht, daß ein Laie, der sich mit Hindemithschen Spielmusiken erfolgreich auseinandergesetzt hat, der neuen Konzertmusik dann positiver gegenüberstehen wird als vorher. Man schreibt Gebrauchsmusik für Rundfunk, weil man hier gezwungen ist, auf das durchaus unterschiedliche Niveau der Rundfunkhörerschaft Rücksicht zu nehmen und weil hier das künstlerische Problem: eine Publikumsmusik zu schreiben, die Niveau hat, gerade für eine Musikergeneration, die Bewußtheit der Mittel schätzt, eins der reizvollsten Probleme darstellt.

Die bis hierher skizzierte Musikentwicklung — die nur einen ganz bestimmten Ausschnitt

zeigt, auf den es in diesem Rahmen ankommt — hat Gefahren mit sich gebracht, die sich jetzt allmählich auszuwirken beginnen. Das, jetzt wieder als selbstverständlich geforderte musikantische Können hat teilweise zu einer bloßen Handwerklichkeit geführt, die das Inhaltliche und Klangliche ignoriert — die Einstellung auf Gebrauch hat, statt zur Erziehung des Publikums auf ein höheres Niveau, teilweise ein Senken des musikalischen Niveaus auf Publikumsgeschmack ergeben. Es scheint Zeit zu einer Besinnung, die Handwerk und Wirksamkeit als selbstverständlich voraussetzt und die auf dieser Basis sich ein neues Ziel steckt, das der beginnenden Verflachung und Verödung entgegenstrebt . . .

(Berl. Börsen-Kurier 10/IX. 31.)

WOLFRAM HUMPERDINCK:

Wie mein Vater starb

Am Mittag des 16. September 1921 traf Engelbert Humperdinck bei sonnigem Herbstwetter in der Mecklenburg-Strelitzschen Residenzstadt ein; seine Schwägerin und meine jüngere Schwester begleiteten ihn. Die ländliche Stadt, der gepflegte Schloßgarten, der blaue Zierker See mit seinen waldigen Ufern, machten auf ihn den freundlichsten Eindruck. »Hier möchte ich bleiben!« rief er aus. In der Tat erwog er im stillen den Plan, sich für längere Zeit in Neustrelitz anzusiedeln. Vorsichtig, wie das seine Art war, begann er, uns von Tag zu Tag auf sein Vorhaben vorzubereiten. Da das Pläneschmieden, oft auf unmöglicher Basis, eine seiner Lieblingsbeschäftigungen war, so maßen wir dieser neuen Idee keine besondere Bedeutung bei, um so weniger, da in Wannsee bei Berlin das »Spielmannshaus« mit allen Bequemlichkeiten zum Überwintern auf ihn wartete. Immerhin hoffte ich, daß sein plötzliches Interesse für Neustrelitz ihn veranlassen würde, wenigstens einige schöne Herbstwochen in meiner Nähe zu verbringen. So machten wir uns in den nächsten Tagen auf die Wohnungssuche. In der Tiergartenstraße, in einem guten Fremdenheim, fanden wir einige hübsche Zimmer; eine besondere Befriedigung gewährte meinem Vater der Blick aus dem Fenster auf den ehemals großherzoglichen Tierpark mit den frei sich darin bewegenden Damhirschen. Die absolute Stille des Ortes — man nahm in Neustrelitz wenig Notiz von seiner Anwesenheit — tat ihm wohl. Sein sichtliches Aufblühen und die verklärte Heiterkeit seines Gemütes zerstreuten auch die anfänglichen Bedenken bezüglich des längeren Verweilens in Neustrelitz.

Ehe er jedoch das von ihm erwählte neue Heim beziehen konnte, zerstörte der Schlag des Schicksals alle Pläne und Entwürfe. Anzeichen der sich nahenden Katastrophe waren anfänglich kaum vorhanden. Nach der erfolgreichen Premiere des neueinstudierten »Freischütz« hatte mein Vater engere Fühlung mit dem dortigen Theater genommen. Er besuchte Proben und Aufführungen, war voller Interesse für die Einstudierung der neuen d'Albertschen Oper »Revolutionshochzeit«, erteilte Ratschläge an den jungen Kapellmeister Wilhelm Freund und lebte sich immer mehr in den Gedanken seines Bleibens ein.

Bei der ersten Wiederholung des Freischütz, am Sonntag, dem 25. September, wurden mir auf der Bühne bedenkliche Zeichen einer völligen Apathie meines Vaters berichtet. Mit Mühe konnten wir ihn aus dem Theater führen. Ein Wagen brachte ihn ins Hotel. Als ich mich nach der Vorstellung dort erkundigte, hörte ich, er sei eingeschlafen. Am nächsten Morgen, kurz nach Probenbeginn, wurde ich ins Hotel gerufen und fand dort alles in heller Aufregung.

Die Katastrophe war eingetreten; ein Schlaganfall hatte meinen Vater gänzlich gelähmt. Während seine Augen lebendig und mit tiefem Ausdruck auf mir ruhten, war er jeder Bewegung und der Sprache gänzlich beraubt. Auf Anordnung des Arztes wurde er ins Karolinenstift überführt. Eine hinzutretende Lungenentzündung ließ jede Hoffnung auf Genesung schwinden. Mit einem ruhigen, fast heiteren Ausdruck seiner Augen schlief mein Vater ein. Am Nachmittag des 27. September ging er, ohne Todeskampf, in die Ewigkeit hinüber.

Still und ohne Aufhebens wurde der Tote aufgebahrt. Ein Neubrandenburger Bildhauer nahm die Totenmaske ab, Kapellmeister Freund legte ihm Rosen auf die Brust. Ohne besonderes Geleit, geschmückt mit einem Kranz des Landestheaters, fuhr der Wagen mit dem Sarg zum Bahnhof durch die stille Tiergartenstraße, vorbei an dem Haus, das er sich kurz vorher noch zum Heim erkoren hatte. Am 1. Oktober fand der Schöpfer der deutschen Märchenoper auf dem Waldfriedhof zu Stahnsdorf bei Berlin die letzte Ruhestätte

(Mecklenburger Monatshefte, Sept. 1931.)

NEUE OPERN

Alban Bergs neue Oper heißt »*Lulu*«. Ihr liegt Frank Wedekinds Drama zugrunde.

H. Deneke ist Komponist der Oper »*Der standhafte Zinnsoldat*« nach Andersens Märchen. Die Uraufführung fand in Schwerin statt.

Zu *Manfred Gurlitts* neuer Oper »*Nana*« ist der Stoff dem Zolaschen Roman entnommen.

J. Zelnika hat eine moderne Konversationsoper geschaffen, die unter dem Titel »Die neunte Wiese« ihre Uraufführung am tschechischen Nationaltheater in Prag erlebte.

OPERNSPIELPLAN

CHICAGO: Folgende Neuinszenierungen unter der Regie Otto Erhardts stehen in Aussicht: Zauberflöte, Parsifal, Mona Lisa, Hänsel und Gretel, Boris Godunoff, Pique Dame, Louise, Herodiade (Massenet), Gianni Schicchi, L'Oracolo (Leoni).

DRESDEN: *Wolf-Ferraris* »*Schalkhafte Witwe* und *Verdis* »*Don Carlos*« sind die nächsten Novitäten der Staatsoper.

LENINGRAD: Das Repertoire des *Staatsoperntheaters* für die neue Spielzeit liegt jetzt vor. Das Große Theater kündigt an: »Judith« von *Sejeroff*, »Orpheus und Eurydike« von *Gluck*, »Wilhelm Tell« von *Rossini*, ein neues Ballett mit einem Stoff aus der französischen Revolution von *Assafief*, »Rheingold« und »Walküre« von *Wagner* sowie eine neue Sowjetoper. Im *Kleinen Operntheater* kommen zur Erst- und Uraufführung: »Der Jahrmarkt von Sorotschinzi« von *Mussorgskij*, die Operette »Unter der Glaskuppel« von *Scheljabinskij*, die Oper »Die Hungerstepp« von *Descheboff*, die »Meistersinger« von *Wagner* und »Gianni Schicchi« von *Puccini*.

MAILAND: An Neuinszenierungen sind in der Scala vorgesehen: »Fedora« von *Giordano*, »Guglielmo Ratclif« von *Mascagni*, »Adriana Lecouvreur« von *Cilea*, »Palla de'Mazzi« von *Marinuzzi* (Erstaufführung), »Werther« von *Massenet*, »Samson und Dalila« von *Saint-Saëns*, »Die Königskinder« von *Humperdinck*, »Der Günstling des Königs« von *Verretti* (Erstaufführung), »Basi e Bote« von *Pick-Mangiagalli*, »Florentiner Frühling« von *Pedrollo* (Erstaufführung) und »Elektra« von *Strauß*. In den Spielplan sollen ferner drei Ballette aufgenommen werden, darunter als Erstaufführung »Belkis« von *Respighi*.

SCHWERIN: Paul Graeners »*Friedemann Bach*« ist vom Landestheater zur Uraufführung angenommen worden.

WIESBADEN: *Karl Hermann Pillneys* musikalisches Zeitspiel »Von Freitag bis Donnerstag« wurde vom Staatstheater zur Aufführung erworben.

WÜRZBURG: Das Stadttheater hat die Oper »*Mozart und Salieri*« von Rimskij-Korsakoff, Text von Alexander Puschkin, zur deutschen Uraufführung angenommen.

*

Hans Pfitzners »Das Herz« wird außer in Berlin und München (gleichzeitige Uraufführung am 12. November) in Chemnitz, Düsseldorf, Erfurt, Mannheim, Nürnberg, Prag in Szene gehen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Die Uraufführung von *J. Gatters* »*Hohelied*« für Männerchor, Sopransolo und kleines Orchester findet in Plauen statt. Die nächsten Aufführungen sind festgesetzt in Bautzen, Saarbrücken und Kaiserslautern.

Die Uraufführung des Oratoriums »*Das Unaufhörliche*« von *Paul Hindemith* findet am 20./21. November durch den Berliner Philharmonischen Chor unter Otto Klemperer statt. Am 28. November bringt die Mainzer Liedertafel das Werk zur Feier ihres 100jährigen Jubiläums unter der Leitung Hermann von Schmeidels heraus.

Die deutsche Uraufführung der »*Konzertmusik für Blechbläser und Streicher*« von *Paul Hindemith* findet am 13. November in der Berliner Singakademie statt. In diesem Konzert gelangt auch Hindemiths »Concertino für Trautonium und Streichorchester« zur Erstaufführung.

Karl Hoyers neue *Sonate für Violine und Orgel* ist in Bremen zur Uraufführung gelangt.

Das neueste Werk *Wilhelm Kempffs*, sein Klavierkonzert »*Ein Totentanz*«, gelangt am 2. Dezember in der Berliner Singakademie, vom Komponisten gespielt, zur Uraufführung.

Joachim Kötschaus Divertimento (B-dur) für Flöte, Klarinette und Fagott (Werk 12a) gelangte im mitteldeutschen Rundfunk zur Uraufführung.

Das Vorspiel zur Oper »*Judith*« des italienischen Komponisten *Livio Luzzatto* erfährt seine Uraufführung in der Dresdner Staatsoper. Das Werk gelangt u. a. auch in Hamburg und Wien zur Wiedergabe.

Karl Hermann Pillney hat eine »*Heitere Musik für Klavier und Orchester*« vollendet, die in Dortmund mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung gelangen wird.

Die Uraufführung von *Rezniceks* »*Raskolnikoff-Ouvertüre*« fand jüngst unter Leitung Frieder Weißmanns in Berlin statt.

Walter Rein hat eine »*Dreikönigsmusik*« zum Spielen und Singen vollendet. Das Werk ist vorwiegend instrumental angelegt. Die vokalen Teile, die auch fortfallen können, haben den Zweck, Musizierende und Hörer mit Weise und Inhalt des sich durch das ganze Werk ziehenden »Sterndreher-Liedes« bekanntzumachen.

Die »*Vier Stücke für großes Orchester*« von *Franz Schreker* werden ihre Uraufführung in Krefeld erleben.

Erich Rhodes Cello-Sonate in Es op. 23 wurde jüngst durch ein Konzert des Bayrischen Rundfunks bekanntgemacht.

Moriz Rosenthals »Variationen und Fuge über ein eigenes Thema in D« brachte der Komponist kürzlich in Badgastein zur Uraufführung.

Der Süddeutsche Rundfunk hat folgende Werke von *Josef Schelb* zur Uraufführung erworben: ein Konzert für Violine und Orchester, das Streichquartett Nr. 3 und eine Violinsonate.

Othmar Schoeck hat eine *Sonate in E* für Violine und Klavier vollendet, die im Winter zur Uraufführung gelangen wird.

Strawinskijs neues Violinkonzert hat der russische Geiger S. Dushkin mit dem Komponisten als Dirigenten am 23. Oktober in einem Konzert der Berliner Funkstunde aus der Taufe gehoben. Weitere Aufführungen folgen in London, Paris, Frankfurt a. M., Oslo, Köln, Hannover, Darmstadt.

Das *Weihnachtsoratorium* a cappella von *Kurt Thomas* ist in Berlin, Bremen, Breslau, Dresden, Eisenach, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Kiel, Königsberg, Leipzig, München, Nürnberg und Zwickau zur Aufführung angenommen worden. Die *Uraufführung* findet am 4. Dezember gleichzeitig in mehreren der genannten Orte statt.

Die neue sinfonische Dichtung »*Frühling*« von *Felix Weingartner* hat in Aachen ihre Uraufführung erlebt.

Hermann Wunsch hat die Komposition einer »Missa a cappella für gemischten Chor« beendet. Das Werk gelangt im November durch den Bremer Domchor unter Leitung von Richard Liesche zur Uraufführung. Weitere neue Werke Hermann Wunschs sind eine *Südpolkantate* für Soli, Chor und Orchester. Uraufführung in Kassel, Staatstheater, (Dirigent R. Laugs) und *Vier Männerchöre* a cappella.

KONZERTE

AMSTERDAM: Der Niederländische Verein für neue Musik führt im Laufe dieser Saison in Amsterdam, Haag und Utrecht Werke von Paul A. Pisk, Alban Berg, Julius Schloß, Anton Webern, J. Matthias Hauer, Hans Pleß, Julius Lechthaler, Otto Siegl, Jan Ingenhoven, Matthijs Vermeulen, Martinu, Bartok, Jemnitz u. a. auf.

BADEN-BADEN: Die *Städtische Musikdirektion* veranstaltet eine Reihe von *Einführungskonzerten*, in denen jungen Komponisten Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke gegeben und jungen ausübenden Musikern die Möglichkeit geboten wird, mit Orchesterbegleitung zu konzertieren.

BAUTZEN: Domorganist *Horst Schneider* brachte in einer geistlichen Abendmusik Orgelwerke von *Walter Drwenski*, *Eberhard Wenzel* und *Hermann Grabner*, Zwiegesänge von *Sigfrid Karg-Elert* und *Walter Rau* und Kammerchöre von *Arnold Mendelssohn* zur Aufführung.

BERLIN: Die *Sing-Akademie* veranstaltet unter Leitung Georg Schumanns neun Konzerte. Neben den Bachschen Werken (h-moll-Messe, Weihnachtsoratorium, Matthäus- und Johannes-Passion) kommen Händels Judas Maccabäus, Brahms' Requiem, Schicksalslied und Nänie und Haydns Jahreszeiten zur Aufführung.

Adolf Emil Schütze gibt im Dom und in der Nicolaikirche eine Reihe von Orgelkonzerten.

BOCHUM: Das dieswinterliche Programm sieht elf Konzerte (Dirigent: Reichwein) vor. Als Uraufführung wird *Otto Martins* e-moll-Sinfonie angekündigt.

BOURNEMOUTH: Hier steht u. a. eine Wiedergabe von *Hans Pfitzners* Klavier-

konzert in Es op. 31 (am Klavier: Friedrich Wuhrer) bevor.

DRESDEN: Die Programme der zwölf Sinfoniekonzerte unter Fritz Busch beschränken sich auf Werke der Klassiker, da die Aufführungsgebühren zeitgenössischer Komponisten eine zu starke Belastung des Etats mit sich gebracht hätte.

DUISBURG: Unter Eugen Jochum werden zehn Hauptkonzerte geboten werden.

FLENSBURG: Neben sechs Sinfoniekonzerten werden 14 Volkskonzerte, zwei Chor- und drei Kammermusikabende veranstaltet.

FRANKFURT a. M.: Die Museumsgesellschaft kündigt 22 Freitagskonzerte unter verschiedenen Dirigenten und 12 Kammermusikabende an. Der Orchesterverein veranstaltet 20 Konzerte neben acht Kammermusikabenden. Künstlerischer Leiter ist Hans Rosbaud.

HAGEN: Die Anzahl der Städtischen Sinfonieabende beträgt sieben. Als Leiter sind Gastdirigenten gewonnen. Im Programm dominieren klassische und romantische Standardwerke. — Der Westdeutsche Kammerchor (Leitung: Otto Laugs) bietet in vier Konzerten zum Teil zeitgenössische Werke u. a. von Kaun, Herrmann, Greß, Artur Laugs, Karl Marx und Pestalozzi.

HANNOVER: Unter Krasselts Leitung werden acht Sinfoniekonzerte stattfinden. Es sind hervorragende Solisten gewonnen. Ein Konzert wird Strawinskij dirigieren.

HELSINGFORS: Heikki Klemetti hat einen Psalm J. H. Romans, eines Zeitgenossen Händels und Vaters der schwedischen Musik, entdeckt und aufgeführt. Auch an neuen Werken geht Helsingfors nicht vorüber: Schönbergsche und Milhaudsche Komposition sind auf den Programmen zu finden.

INNSBRUCK: Der Musikverein bietet in seinem 114. Vereinsjahr fünf Sinfoniekonzerte, fünf Kammermusikabende und ein Chorkonzert. Es werden neben Werken der Großmeister Kompositionen von J. Marx, Max Trapp, Pizzetti, Strawinskij, Korngold, Ravel und Atterberg verheißen.

KARLSRUHE: Der Badische Kammerchor wirkt in vier Veranstaltungen mit, wobei »Alte badische Musik in den Markgrafschaften Baden-Baden und Baden-Durlach aus dem 16. und 17. Jahrhundert«, die a cappella-Chöre »Unserer lieben Frau«, op. 15, die a cappella-Chöre »St. Martinuslied« und



»Hymnus« op. 19, von *Franz Philipp* zum Vortrag gebracht werden.

KUFSTEIN: Die Konzerte auf der »Heldenorgel« fanden jüngst ihren krönenden Abschluß durch ein Konzert *Alfred Sittards;* der Künstler vermittelte neben Werken Bachs, Mozarts, Liszts, Regers drei Eigenkompositionen: Orgelchoräle über Themen aus evangelischen Kirchenliedern.

LEIPZIG: Das Gewandhaus kündet von Neuigkeiten an: ein »Interludio drammatica« von *Coppola,* eine »Sinfonie mit dem Banjo« von *Butting,* ein »Fantastisches Scherzo« und das neue Violinkonzert von *Strawinskij,* ein Klavierkonzert von *Prokofieff,* eine »Katalanische Suite« von *Albéniz,* und »Le festin de l'arraignée« von *Roussel.*
Die Sinfoniekonzerte in der Alberthalle verheißen Erstaufführungen von Werken *Hindemiths* und *Ravels.*
Die »Mirag« wird von jetzt ab auch den großen Saal des Gewandhauses für ihre Sendungen benutzen. Daneben veranstaltet sie vier Konzerte mit dem Sinfonieorchester unter *Carl Schuricht* in der Alberthalle.

MÜNCHEN: Die zehn Orchesterkonzerte der Münchener Philharmoniker unter Hausegger huldigen in ihren Programmen dem Kulturgut der großen deutschen Musik. Von den Lebenden finden sich Werke von Zilcher, Waltershausen, Pfitzner, Braunfels und Schiffmann.
Josef Reiters »Goethe-Sinfonie« fand unter Franz Mikorey ihre reichsdeutsche Erstaufführung.

MÜNSTER: Unter Alpenburgs Leitung sind sechs Konzerte vorgesehen, die u. a. Wolfurts Concerto grosso und Haas' Heilige Elisabeth neben Kompositionen von Milhaud, Hindemith, Wunsch, Trapp, Kodaly u. a. verheißen.

NÜRNBERG: *Otto Beschs »Adventskantate«* gelangt hier (wie später in Kottbus) zur Aufführung.

RUDOLSTADT: Anfang Oktober fand anläßlich des 100. Todestages Max Eberweins eine Gedächtnisfeier statt, die vor-

nehmlich Tondichtungen aus der Goethezeit, darunter solche Eberweins, vermittelte.

STOCKHOLM: Die Konzertvereinigung zieht eine größere Reihe von deutschen Gästen heran; unter den Dirigenten Busch und Weisbach, unter den Solisten Rosenthal, Patzak, Drissen, Watzke und Eva Liebenberg.

ULM a. d. D.: In einem außerordentlichen Konzert feierte *Fritz Hayn* als Dirigent der *Liedertafel* sein 20jähriges Jubiläum mit der »Neunten« von Beethoven, unter Mitwirkung des Stuttgarter Landestheaterorchesters, Solisten des Landestheaters und seinen Ulmer Chören.

WINTERTHUR: Als Dirigenten der 19 dieswinterlichen Konzerte fungieren Scherchen, Wolters, Ansermet, Hoeßlin, Arbós, Andreae, Lengstorf. Es sind bedeutende Solisten gewonnen. Die zeitgenössischen Tonsetzer sind diesmal schwach vertreten.

*

Graeners »Flöte von Sanssouci«, die bereits über 40 Aufführungen erzielt hat, ist an zahlreichen Stellen wieder aufs Programm gesetzt worden. Seine *»Comedietta«* wird demnächst aufgeführt werden in Bergen, Helsingfors und Kobe (Japan).

Karl Höllers »Concertino« für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester, op. 9, wurde für die kommende Saison in Nürnberg, Würzburg und vom Münchner Rundfunk angenommen.

Von der *»Begleitmusik zu einer Lichtspielszene«* von *Arnold Schönberg* stehen Aufführungen in München, Wien, Prag, Mannheim, Berlin, Stuttgart, Darmstadt bevor.

Georg Schumanns »Variationen über Gestern abend war Vetter Michel da« op. 74, aus den Aufführungen in Berlin, Dresden, Kassel, Kiel, Würzburg, Köln, Kopenhagen, Zoppot bekannt, werden demnächst in Dessau, Halle, Bremen gespielt werden.

Kurt von Wolfurts »Divertimento« für Orchester gelangt in den nächsten Monaten in München, Leipzig, Riga zur Aufführung.

Die *»Kleine Lustspiel-Suite«* von *Wunsch* hat bis jetzt 26 Aufführungen zu verzeichnen. Die schweizerische Erstaufführung wird unter Volckmar Andreae stattfinden.

*

Das *Orchestre Symphonique de Paris* unter Leitung von *Pierre Monteux*, der in der Leitung der Konzerte des Concertgebouworchesters in Amsterdam mit Willem Mengelberg alterniert, wird in kurzem eine Tournee durch Deutschland unternehmen.

Der *Zulaufsche Madrigalchor* (Kassel) unter Leitung von *Bruno Stürmer* ist zu einer Konzertreise nach Holland verpflichtet worden. Er wird in Arnhem, den Haag, Utrecht und Amsterdam konzertieren mit neuer Chormusik der holländischen Komponisten Sanders, van Ingenhoven und Diepenbrook und den deutschen Tonsetzern Herrmann, Hindemith, Pepping und Stürmer.

TAGESCHRONIK

In *Bad Köstritz* ist am Geburtshaus *Heinrich Schützens* eine *Gedenktafel* enthüllt worden.

In Hörsching bei Linz wurde eine *Bruckner-Gedenktafel* am ehemaligen Schulhaus enthüllt.

Um die *Originalmanuskripte Beethovens* vor dem Verfall zu retten, hat sich die Leitung des Bonner Beethoven-Archivs dazu entschlossen, sämtliche in ihrem Besitze befindlichen und auch sonst irgendwie erreichbaren Stücke photographisch festzulegen.

Die *Deutsche Akademie für Musik in Prag* konnte jüngst auf ihr zehnjähriges Bestehen zurückblicken.

In *Kaiserslautern* fand die Gründung einer *»Pfalzoper«* statt.

Das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg ist vor kurzem als Vorbereitungsstätte für Studienräte mit den Hauptfächern Musik anerkannt worden.

Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium. Das Kuratorium hat das Stipendium für *ausübende* Tonkünstler Fräulein Marianne Tunder (Studierende der Orchesterschule Dresden) sowie den Herren Arthur Balsam und Roman Totenberg (Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg) zugesprochen. Das Stipendium für *Komponisten* erhielt Herr Fritz Piket, das im Vorjahre nicht ausgegebene Stipendium Herr Kurt Fiebig (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg).

Fritz Kreisler-Stiftung. Die Stipendien sind den Herren Erich Glaß, Joseph Jungmann, Rudolf Schulz, Hellmut Zernick und Heinz Michaelis verliehen worden.

Das *Emil-Bohnke-Stipendium* ist den Studierenden der Bratschenklassen an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin: den Herren Heinz Wigand, Dietrich Habel, Otto E. Wichmann, Louis Wolter, Willi Britze und Walter Müller verliehen worden.

Die im Jahre 1838 vom *Frankfurter Liederkranz* ins Leben gerufene *Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main*, welche die Unterstützung

musikalischer Talente behufs Ausbildung in der Kompositionslehre bezweckt, beabsichtigt am 1. September 1932 ein neues *Stipendium* zu vergeben, dessen Dauer durch den Verwaltungsausschuß von Jahr zu Jahr bestimmt wird, jedoch vier Jahre nicht übersteigen darf. — Der Stipendiat erhält für den Zeitraum des Stipendiums eine Freistelle an Dr. Hoch's Konservatorium zu Frankfurt am Main. Es steht ihm aber frei, nach zweijährigem Studium an dieser Hochschule seine Ausbildung bei einem Meister eigener Wahl zu vollenden. Außerdem gewährt die Stiftung dem Stipendiaten noch einen jährlichen Zuschuß von 1800 Mark. Die Bedingungen sind zu erfragen beim Sekretär B. A. Anthes, Frankfurt a. M., Sternstraße 28.

Zum Gedenken an *Franz Schalk* wird eine Schalk-Stiftung geschaffen werden, die zur *Ausbildung junger begabter Dirigenten* bestimmt sein soll.

Bei dem *Preisausschreiben des Bruinierquartetts* für ein neues, noch nicht öffentlich aufgeführtes Streichquartett sind 145 Werke eingegangen.

Tausend Dollars für ein Kammermusikwerk. Die Abteilung für Musik der Kongreßbücherei in Washington schreibt den Elizabeth Sprague-Coolidge-Preis aus, der im Betrage von 1000 Dollars für ein Kammermusikwerk für sechs Streichinstrumente (ohne Klavier) gewährt wird. Der Wettbewerb steht Komponisten aller Nationalitäten offen. Die Frist zur Einreichung der Werke endet am 30. September 1932.

In London ist eine englische *Hugo Wolf-Gesellschaft* gegründet worden; sie will dem Verständnis des Wolfschen Schaffens dienen.

Der Reichsverband der akademischen Berufsmusiker Österreichs hat beschlossen, ein Orchester auf genossenschaftlicher Grundlage zu gründen, mit dem Zweck, allen österreichischen Komponisten zu einer Uraufführung ihrer Werke zu verhelfen.

Die Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg im Schloß Laxenburg bei Wien, die *Rhythmik, Gymnastik, Tanz und Musik* umfassen, hatten auch in diesem Jahr einen sehr lebhaften Zuspruch aufzuweisen. Sie wurden von 130 Teilnehmern besucht, die sich auf 19 Nationalitäten verteilten.

Eine »Geigerschule Maxim Jacobsen« wurde am 1. Oktober im Westen Berlins eröffnet. Der seit Jahren in Berlin ansässige Violinpädagoge *Maxim Jacobsen* (früher zehn Jahre am Sternschen Konservatorium) will mit dieser neuzeitlich organisierten Spezialschule seiner Methode eine breitere Auswirkung schaffen. Der Unterricht wird von den elementaren Anfängen, in einer Vorbereitungsschule für Kinder, bis zur höchsten künstlerischen Reife erteilt, er erstreckt sich neben dem Spezialstudium der Violine auch auf die wichtigsten Zweige allgemeiner musikalischer Bildung wie Klavier, Gehörbildung, Harmonielehre und musikalische Stilgeschichte und bereitet auf die staatliche Privatmusiklehrerprüfung vor.

Neben der Noten-Setzmaschine, auf die das vorige Heft verwies, ist jetzt auch eine *Noten-Schreibmaschine* hergestellt worden. Ihr Erfinder heißt *Gustav Rundstatler*, Frankfurt a. M.

Ehrung der Lehrer am Mozarteum. Der Bundespräsident hat dem Direktor des Konservatoriums Mozarteum in Salzburg, *Bernhard Paumgartner*, das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, den Lehrern an der genannten Anstalt, *Anton Schöner* und *Franz Ledwinka*, das Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, und dem Sekretär dieser Anstalt, *Joseph Holzherr*, die Goldene Medaille für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.

Erwin Brynicki (Rom) ist vom *Internationalen Pianisten-Seminar* zu einer Reihe von Vorträgen über die Gewichtstechnik verpflichtet worden, welche er in der Zeit von Ende Oktober 1931 bis Ende April 1932 in der Wiener Sektion dieses Instituts abhalten wird.

José Eibenschütz ist von der Philharmonischen Gesellschaft in *Oslo* aufgefordert worden, eine Anzahl Konzerte zu leiten.

Edwin Fischer wurde zum Professor an die Staatliche akademische Hochschule für Musik zu Berlin berufen.

Walter Georgii, Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln ist zum Professor ernannt worden.

Kamillo Horn, Professor der Harmonielehre an der Akademie in Wien, ist in den Ruhestand getreten.

Erich Kleiber wurde vom ungarischen Reichsverweser der Titel eines Honorarprofessors der Budapester Musikhochschule verliehen.

Otto Klemperer hat in Buenos Aires die Saison des Colon Theaters zu Ende geführt. Seine musikalische Leitung der Meistersinger, von Figaros Hochzeit und des Nibelungenrings sind von der argentinischen sowie von der ausländischen Presse als hier unübertroffene

Erfolge bezeichnet worden. — In Paris wird Klemperer zwei Konzerte leiten, die vornehmlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer aufweisen sollen.
Zum Dirigenten der Wiener Hofmusikkapelle, des klassischen Mittelpunkts der österreichischen Kirchenmusikpflege, wurde der Direktor der Staatsoper *Clemens Krauß* bestellt. In dieser ehrenamtlichen Stellung ist er der Nachfolger Franz Schalks. Seinerzeit war er selbst Mitglied der berühmten zur Hofmusikkapelle gehörenden »Wiener Sängerknaben«.
Karl Laux hat eine Monographie über *Joseph Haas* beendet, die bei Schott in Mainz erscheinen wird.
Fritz Mahler dirigierte vor kurzem zwei Konzerte der städtischen Kurverwaltung Wiesbaden.
Rudolf Mauersberger unternahm mit dem Dresdner Kreuzchor eine Gastspielreise durch Holland. Besonders in Amsterdam wurden die Leistungen ungewöhnlich gefeiert.
Ludwig Neubeck hat anläßlich der Karlsbader Festspielwoche ein Sinfoniekonzert als Gast geleitet. Im kommenden Winter wird er wieder in Prag gastieren.
Walter Niemann spielte aus eigenen Klavierwerken im *Stuttgarter* Südfunk (Fränkische Sonate op. 88, Bali-Zyklus op. 116) und *Leipziger* Mitteldeutschen Rundfunk (»Wasserspiele« aus op. 43, 92, 30, 69, 116).
Carl Orff, der musikalische Leiter der Güntherschule, München, wird am *Musikseminar der Stadt Freiburg* einen Gastkursus über »*Rhythmik und Improvisation*« (Schlagzeugorchester, rhythmische Laienschulung, Chor usw.) abhalten.
Paul Schramm spielte jüngst in Norderney das Klavierkonzert von *Julius Kopsch*. Er wird das Konzert im Königsberger Rundfunk wiederholen.
Georg Schünemann läßt mit der neuen Auflage seiner »Geschichte der deutschen Schulmusik« als zweiten Teil einen »*Tafelband*« erscheinen, eine Ergänzung des bisher erschienenen ersten Bandes. Dieses Tafelwerk, das zu überwiegendem Teil gänzlich unbekannte Darstellungen enthält, stellt gleichsam einen Orbis pictus der Schulmusik dar und gibt eine lebendige Anschauung davon, wie es in den letzten Jahrhunderten in der Schulmusik zuging.
Der Düsseldorfer Lehrergesangverein hat als Nachfolger Hermann von Schmeidels *Bruno Stürmer* zu seinem Dirigenten gewählt.
Der Verwaltungsrat der *Mailänder Scala* hat unter Leitung des Herzogs Viconti-Modrone den Kapellmeister *Erardo Trentinaglia* zum *künstlerischen Leiter* des Unternehmens gewählt, nachdem als musikalischer Leiter bereits der Kapellmeister *Panizza* die Nachfolge Toscaninis am Dirigentenpult übernommen hatte.
Diez Weismann wurde als Solist für die Orchesterkonzerte unter Leitung Paul Scheinpflugs in Stockholm, Reval und Helsingfors verpflichtet.

TODESNACHRICHTEN

Ernst Diez, Kirchenmusikdirektor in Camburg, auch als Musikschriftsteller bekannt, † im 75. Lebensjahre.
Der belgische Komponist *Sylvain Dupuis*, der 1856 in Lüttich geboren wurde und mehrere Opern, Orchesterwerke und Kantaten geschrieben hat, † in Brügge infolge einer Operation.
Luigi von Kunitz, ein Wiener von Geburt, seit 1923 Leiter des Sinfonieorchesters in Toronto, † daselbst im 61. Lebensjahr. Er lebte seit 1893 in Amerika; die Universität Toronto verlieh ihm 1926 das Ehrendoktorat.
Alfonso Rendano † in Rom, 78 jährig. Er war einst in der ganzen Welt berühmt als Konzertpianist und Komponist. Mit Rubinstein, Liszt und Hans von Bülow war er in langjähriger Freundschaft verbunden.
Otto Schmid, der Senior der Dresdener Musikhistoriker, † im Alter von 78 Jahren. Seine Forschungen über die Musik am sächsischen Hofe, seine Geschichte der Dresdener Oper haben ihn weithin bekannt gemacht. Früher war er auch Mitarbeiter der »Musik«.
Hans Sonderburg, Komponist, Pädagoge und Musikschriftsteller, † zu Kiel im 60. Lebensjahr.
Ein hervorragender Mitarbeiter am Werke Bayreuths, der langjährige Opernspielleiter der Münchener Oper, *Willy Wirk*, ist im 70. Lebensjahre einem alten Leiden erlegen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

VOKALE WEIHNACHTSMUSIK

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Wenn wir jene vorchristlichen Wintersonnwend-Hymnen der antiken und altgermanischen Welt beiseite lassen, von denen sich doch nichts erhalten hat, dann ist die älteste Weihnachtsmusik der Welt jenes Engelskonzert oberhalb der »Hirten auf dem Felde« gewesen, dessen Gloriatext aus dem Lukasevangelium ins Meßordinarium hinübergewandert ist und Tausende von Vertonungen erfahren hat.

Wer weiß, wie uralt die Introiten, Gradualien, Offertorien, Communionen, Responsorien und Antiphonen sein mögen, die noch das heutige römische Gradual und Antiphonar für die Messen und Stundendienste des Weihnachtsfestes mit ihren teils monumental schlichten, teils ziersam ausgeformten Melodien aufführt? Die Hymnen dieses Freudenfestes jedenfalls, »Jesu redemptor omnium«, »Te lucis ante terminum«, »A solis ortus cardine«, »Nunc sancte nobis spiritus« gehen zum Teil noch in die Völkerwanderungszeit, mindestens jedoch in die Karolingische Epoche zurück und bezeugen die mehr als tausendjährige Haltbarkeit der Kunst eines Sankt Ambrosius und Sankt Gregor. Wieviel freudiger Glanz ist dann von den Sankt Gallischen Weihnachtssequenzen Notkers des Stammlers († 912) ausgegangen, dem »Natus ante secula«, dem »Eia recolamus«, oder von Tutilos († 915) schwungvollem Tropen-Einschub zum Introitus der Weihnachtsmesse »Hodie cantandus est«, von dem volkstümlich-lieblichen »Grates nunc omnes«. Das sind Gesänge, die mindestens bis zum Tridentinum durch ganz Europa erschollen sind und im 11. Jahrhundert über jene heidnischen Tanzleiche hinweggedröhnt haben, mit denen noch hie und da ein Fiedler den Bauern zu Sonnwendtänzen auf den alten Feststätten Wodans aufzuspielen wagte: »Einstmals ritt Bowo durch den Wald so grüne, er führte aber mit sich Merswinth die Schöne.« So geschah es zu Kölbig bei Bernburg — ein wütender Priester »bannte« die störenden Tänzer — da mußten sie ein Jahr lang tanzen, bis Erzbischof Heribert von Köln sie von der Veitsfessel lossprach.

Die Kirche war klug — fiel es zu schwer, altes Brauchtum auszurotten, so führte man es vom Kirchhof in das Gotteshaus selbst hinein und formte daraus Hirtentänze vor der Krippe. Andere dramatische Ereignisse der Weihnachtserzählung drängten ebenso zu unmittelbarer Darstellung — das Weihnachtsspiel war geboren. Auffällig ist für den ältesten, noch streng priesterlich-liturgischen Typ, altes Germanengebiet die alleinige Heimat — Deutschland, die Lombardei, Burgund. Zur Krippenszene fügten sich die Geschichte vom bethlehemitischen Kindermord (musikalischer Kern wurde Notkers »Virgo plorans«), der Aufzug der Könige aus Morgenland, ein

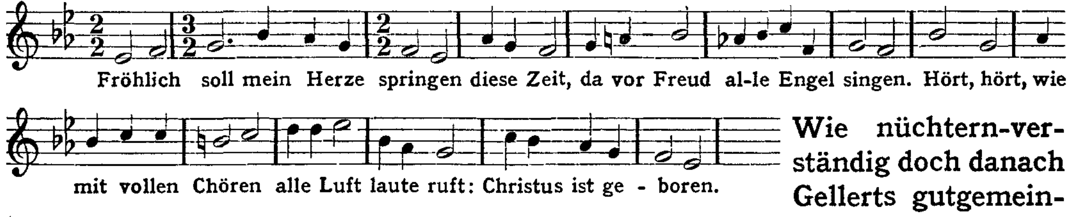
melismenreicher, einstimmiger Schlußchor der Magier und Propheten bekrönte das Einsiedelner Spiel des 12. Jahrhunderts, für das nächste Seculum zeugt etwa das Benediktbeurener Dramolet. Allmählich mischen sich zwischen das feierliche Kirchenlatein Auftritte in der Volkssprache: nach dem österlichen Vorbild der drei Marien treten etwa drei Ammen auf, und vor allem verdichtet sich die Aufmerksamkeit des Volkes auf die Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter, der man die lieblichsten Kindelwiegenlieder in den Mund legt oder chorisch zusingt. Den Chorsängerlein der Klosterschulen war ja das Latein die tägliche Sprache, und entlaufene Studenten (Goliarden, Vagi clerici) halfen ihnen dichten und melodieren. So entstanden allbeliebte Lieder wie »Resonet in laudibus«, »Puer natus«, »Magnum nomen domini«, »In dulci jubilo, nun singet und seid froh« — gerade für diese anheimelnde deutsch-lateinische Mischpoesie ist Weihnachten das Hauptfeld gewesen.
Ein Hauptstück dieser Art ist das »Quem pastores laudavere«, das die Gymnasiasten später einfach »den Quempas« nannten (von Paul Gerhardt gut verdeutscht zu »Den die Hirten lobten sehre«; noch 1739 schleuderte der preußische Soldatenkönig ein Edikt »wider die Christelabendsahlfanzereien« mit Nikolaus und Quempas in der Lichterkirche*). Ebenfalls dem 14. Jahrhundert entstammt das berühmteste Weihnachtslied der alten Zeit »Joseph, lieber Joseph mein« (zuerst in Schlesien aufgezeichnet), das zugleich repräsentativ ist für die typische Melodik dieser ganzen, tief im Volksempfinden wurzelnden Liedergruppe: fern von aller Kirchentonart schaukelt es behaglich auf dem zerlegten F-dur-Dreiklang und dessen Sexte. Welch stolze Geschichte hat diese holdselige Bauernweise durchgemacht! Mit dem lateinischen Text »Resonet in laudibus« erlebt sie schon um 1500 reizende Orgelbearbeitungen im Hofhaimerkreise**) — wie bald darauf aus dem »Dies est laetitiae« Martin Agricola feine Instrumentalkanons formte. Johannes Brahms verwandte die Melodie des Josephliedes anspielungsvoll in seinem, dem Ehepaar Joachim zugedachten Bratschenlied »Die ihr schwebet um diese Palmen«, Liszt verwendete sie als Elisabethsequenz in seinem Wartburg-Oratorium, Reger benutzte sie in seinem vielgesungenen Lied »Maria sitzt im Rosenhag«; mit Klavierbegleitung hat man die ganze Gruppe beisammen in Heinrich Reimanns Sammlung »Das deutsche geistliche Lied« (Simrock), Band I. Oder man greife (für a cappella-Chor) zu der Weihnachtsliedersammlung des alten Zwickauer Kantors Cornelius Freundt, die G. Göhler bei Breitkopf neu herausgegeben hat: ein wahrhaft entzückender Liederkreis.
Keineswegs von Michael Praetorius geschaffen, sondern nur von ihm klassisch vollendet gesetzt, ist das heute wieder vielgesungene »Es ist ein Ros ent-

*) Eine Weihnachtsmette der Paul Gerhardt-Zeit schildert mein Buch »Evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick« (Engelhorn, Musikalische Volksbücher 1926), S. 60 ff.
**) Vergleiche: Frühmeister der Deutschen Orgelkunst, herausgegeben von H. J. Moser und Fritz Heitmann (= Veröffentlichungen der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Bd. 1, Breitkopf & Härtel), S. 2 ff.

sprungen« (nach Jesaias 11), das man getrost für vorreformatorisch ansprechen darf. Aufgezeichnet ist es seit 1599 zuerst in mehreren rheinischen Gesangbüchern; ein Luzerner Einzeldruck von 1638 zeigt sogar 15 Textstrophen! Hätte es nicht seine kleinen Nücken und Tücken im Rhythmischen, so sollte man es endgültig statt des leirig-sentimentalen »Stille Nacht, heilige Nacht« einführen, das besser 1824 im Zillertal geblieben wäre. Auch schon von 1374 stammt das kraftvolle »Gelobet seist du, Jesu Christ«, dessen Text *Luther* prächtig ergänzt hat. Der Reformator hat uns ja dann selbst zwei berühmte Weihnachtslieder geschenkt: »Vom Himmel hoch da komm ich her« (die Engelsbotschaft als geistliche Kontrafaktur zum alten Kränzellied der Handwerksburschen »Ich kum aus frembden Landen her«, die zum Abendtanz Rätsel aufgeben), und »Vom Himmel kam der Engel Schar«. Merkwürdig genug ist die Melodiegeschichte: Luther gab ersteres Lied zuerst mit der Singweise des Kränzelliedes als »Kinderlied auf die Weihnacht« heraus — als das Gedicht wider Erwarten auch in den Gemeindegesang eindrang, schuf er die heut übliche Melodie, und die Kränzelweise verband sich mit dem zweiten, kleineren Liede. Georg Forster hat beide kunstvoll in eine polyphone Quintettbearbeitung verschränkt, und ich habe mir einmal erlaubt, sie sogar Note gegen Note zu kombinieren (Sieben Lutherlieder mit Begleitung, bei Merseburger, Leipzig). Ein weiteres feines Stück schuf in Wort und Weise der Joachimstaler Kantor und Kinderfreund Nicolaus Herman »Lobt Gott, ihr Christen allzugleich« — ein behäbig-kraftvoll schreitendes Volkslied im geraden Takt.

*

Welch Gegensatz dazu der barock unruhige Überschwang von Paul Gerhardts »Fröhlich soll mein Herze springen« — Johann Crügers taktwechselfrohe Weise (Berlin 1656) erobert neuerdings alle evangelischen Kirchen. Das wäre einmal ein Cantus firmus auch für neueste Polyphonisten!



Wie nüchtern-verständig doch danach Gellerts gutgemeintes »Dies ist der Tag, den Gott gemacht« — die alte Berliner Volksparodie darauf (»Die Väter haben Sand gekarrt, bis daß der Kreuzberg fertig ward«) ist kein allzu schlimmes Sakrileg gewesen.

Die vokale Weihnachtsmusik hat sich gern auch in mehrstimmiges Gewand gekleidet; zahlreich sind die Bearbeitungen der Choralweisen für die Kantorei — Joh. Walter beginnt 1524 mit »Gelobet seist du Jesu Christ« und

»Christum wir sollen loben schon«, bei Rhaw folgen 1544 zahlreiche schöne Weihnachtsliedbearbeitungen von Resinarius, Forster und vor allem wohl Rhaw selber, dann folgen all die edlen Sätze von Lassus, Lechner, Demantius, Haßler und — als dem fleißigsten und vielleicht phantasievollsten von allen Kirchenliedsetzern: *Michael Praetorius.* Jedoch ist mindestens ebenso wichtig die Motettenliteratur aufs Christfest. Herrliche Bearbeitungen des Responsoriums »Verbum caro factum est« von Andreas Schwarz, Leonhard Päminger, Ludwig Senfl usw. eröffnen; das Weihnachtsevangelium selbst hat Schützens Casseler Lehrer G. Otto durchkomponiert, der Passauer Meister Päminger biegt es humorvoll ins Quotlibet ab. Das »Angelus autem domini« hat seit Stoltzer viele Tonmeister gereizt, am großartigsten geriet die neunstimmige Komposition von Haßler (Bairische Denkmäler, Bd. 24/25, S. 215 ff.), deutsche Gegenstücke haben wir seit dem Magdeburger Agricola zahlreich*).

*

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wächst der Motette Orchester und Sologesang hinzu, und wir erleben vokale Weihnachtskonzerte von berückendem Farbenglanz: J. H. Schein schreibt sein herrliches »Mach dich auf, werde Licht« für Soli, Chor, Bläser und Orgel, das wieder allgemein bekannt werden sollte (Gesamtausgabe, Bd. II, 11), Samuel Scheidt fügt einem seiner Magnificat Weihnachtslieder ein, Hammerschmidt wellt seine Weihnachtsgeschichte durch ein immer wiederholtes »O Freude über Freude« barock auf. Im Zenith dieser Reihe steht der greise Schütz mit seinem Weihnachtsoratorium, das jede volksspielhafte Akteurgruppe mit den Instrumenten ihres Standes (Schalmeien, Flöten, Trompeten, Posaunen, Streichern) kennzeichnet und in entzückenden »Intermedien« das Kindelwiegen als leichtes Schaukeln mit einführt. Soll ich noch auf all die edeln Weihnachtskantaten von Tunder, Zachow, Buxtehude, J. Ph. Krieger, V. Lübeck, Christian Ritter und den Thomaskantoren hinweisen, die uns durch die Denkmälerpublikationen und Ugrino-Bände zugekommen sind? Am zweiten Höhepunkt dieses Weges steht Seb. Bach mit dem Weihnachtsoratorium (einem Kantatenzyklus nach Buxtehudischem »Abendmusiken«-Vorbild für die ganze winterliche Festzeit); aber nicht zu vergessen das glänzende Geschmeide seiner übrigen Weihnachtskantaten: »Christen, ätzet diesen Tag«, »Unser Mund sei voll Lachens«, »Gelobet seist du, Jesu Christ«, »Dazu ist erschienen der Sohn Gottes«, »Christum wir sollen loben schon«, »Süßer Trost, mein Jesus kommt«, »Ich freue mich in dir« — die Oratorienvereine sollten mit dem Weihnachtsoratorium Kombinationen aus diesem

*) Vergleiche mein Buch »Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums« (= Veröffentlichungen der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Bd. 2, Breitkopf & Härtel), I, 38 ff. — M. Agricola, Her, her, ich verkündige euch (Bärenreiter Nr. 535).

reichen Vorrat abwechseln lassen. Bach hat da manch hellen Lichterkranz angezündet. In bescheideneren Verhältnissen, z. B. in Schulen, kann man auch noch recht wohl das hübsche kleine Weihnachtsoratorium von Bachs Bückeburger Sohn Friedrich (mit einem lebensvollen Text von Herder) aufführen. Vom Pastorale des Sebastianschen Weihnachtsoratoriums schweift der Blick unwillkürlich zum Weihnachtsteil des Händelschen Messias hinüber, und der Kenner gedenkt im Vorbeigehen noch manch wertvoller Weihnachtskantate von Fasch und Graupner. Auch im neueren Oratorium spielt die Geburt des Herrn eine breite Rolle, Liszts »Christus« und Berlioz' »Enfance de Jesu Christ« gedenken ihrer, Draeseke (»Cristus«) und Woyrsch (»Da Jesus auf Erden ging«), Grabner mit seinem herzhaften Weihnachtsoratorium und Reger mit der schlichten Choralkantate »Vom Himmel hoch«, Wolfrums »Weihnachtsmysterium« und Hugo Wolfs »Christnacht« verdienen gekannt zu werden. Auch die Jugendmusikbewegung hat hier manches wieder entdeckt (Oberuferer Weihnachtsspiel) und neugestaltet (W. Rein), sogar die hübsche alte Sitte, Quempashefte auszumalen, ist neu in Schwung gekommen (Bärenreiter). Neuestens tritt sogar ein ganzes Weihnachtsoratorium für sechsstimmigen a cappella-Chor unter feiner Einwebung der alten Christlieder auf: dasjenige von Curt Thomas, dem eine weitgehende Verbreitung zu prophezeien ist.

*

Um endlich noch an den Bedarf der Hausmusik zu denken: Peter Cornelius hat mit seinen »Weihnachtsliedern« ein schönstes Muster aufgestellt, Karl Hallwachs ist mit einem feinen Zyklus gefolgt, W. Berger hat Storms Lied hübsch vertont. Hindemiths Vertonungen von Rilkes Marienleben grenzen ja in einigen Nummern gleichfalls an unser Thema. Noch einer wirkungsvollen Weihnachtsmusik sei gedacht: vor zwei Jahren gab L. Heß mit dem Chor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zur Rezitation des Weihnachtsevangeliums alle entsprechenden Chorsätze von Michael Praetorius (Weihnachtsauswahl bei Kallmeyer) — das kann jede Schule, jeder Singkreis unschwer nachmachen. Man sehe auch den Reichtum alter und neuer weihnachtlicher Volkslieder bei Jöde (Frau Musika, S. 193 ff.).

Möchten unsere jungen Künstler nun auf den uralt-ehrwürdigen Stamm neue Reiser pfropfen. Vor allem die liturgische Kirchenmusik könnte wertvolle Weihnachtsstücke brauchen; man sollte von H. van Eykens Chorordnung, von Arnold Mendelssohns Motetten, von Kaminskis Choralsätzen her den weiteren Weg suchen. Grundvoraussetzung freilich, damit etwas Wahrhaftiges dabei herauskommt: man muß noch ein entsprechendes Teil eigner Weihnachtsgläubigkeit im Herzen haben. Schwierig in heutiger Zeit, gewiß. Aber wie heißt es in Bachs Weihnachtsoratorium zum Trost? »Er ist auf Erden kommen arm, daß er unser sich erbarm . . .«

INSTRUMENTALE WEIHNACHTSMUSIK

VON

ERWIN BODKY-BERLIN

Verglichen mit der Fülle der Erscheinungen und Gestaltungsformen der *vokalen* Weihnachtsmusik kann man in der *instrumentalen* Weihnachtsmusik nur ein sehr bescheidenes Eigenleben feststellen. Es erhellt auf den ersten Blick, daß nicht ein Spiel des Zufalls, sondern im künstlerischen Schaffensprozeß begründete zwangsläufige Vorgänge die Ursache dieses auffälligen Unterschiedes im Reichtum der jeweils vorhandenen Literatur sind. Während die vokale Weihnachtsmusik durch die textliche Unterlage sofort dem Hörer die Einstellungsbasis zum musikalischen Erleben vermittelt, muß die Instrumentalmusik erst durch eine poetische Überschrift die Phantasie des Hörers in die gewünschten Bahnen lenken, und es hängt nicht nur vom guten Willen des Zuhörers (so unerläßlich dieser auch ist), sondern auch von der Gestaltungskraft des Komponisten ab, ob er imstande ist, die herbeigerufenen Vorstellungen und Bilder wach und lebendig zu erhalten. Die instrumentale Weihnachtsmusik muß deshalb von vornherein zu den zwei Gattungen der Kunstmusik gehören, in denen die poetische Überschrift überhaupt sinnvoll sein kann, nämlich zur Programmusik oder zum musikalischen Charakterstück. Der wesentliche Unterschied dieser beiden Kunstformen ist bisher musikwissenschaftlich noch nicht endgültig formuliert worden*), obwohl gerade das 19. Jahrhundert unter dem Eindruck des »Gesamtkunstwerks« Wagners und der sinfonischen Dichtungen Liszts sich kaum einer zweiten Frage mit derart leidenschaftlichem Eifer gewidmet hat wie der nach der Existenzberechtigung der Programmusik. In aller Kürze hier angedeutet, beruht er in der verschiedenartigen Grundeinstellung zum poetischen Programm, das in der »Programm-Musik« in seinen Entwickelungsphasen im zeitlichen Ablauf dargestellt wird, wobei also das »Programm« auch auf die Gestaltung der musikalischen Form wichtigen Einfluß nimmt, während das musikalische Charakterstück nur *eine* wesentliche charakteristische Eigenschaft in *bildhafter* Weise zum Ausdruck bringt, sich jedoch der gewöhnlichen musikalischen Formen bedient und diese nur nach rein musikalischen Gesichtspunkten verwendet.

Ein Beispiel wird den tiefen Unterschied dieser Kunstgattungen sofort klären: Die biblische Sonate von Johann Kuhnau »Der Streit zwischen David und Goliath« (1700) stellt in mehreren zusammenhängenden Sätzen folgendes Programm dar: »1. Das Pochen und Trotzen des Goliath; 2. Das Zittern der Israeliten / und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses

*) Näheres in den Heften »Die Programm-Musik« von K. Schubert, »Das Charakterstück« von E. Bodky, im Rahmen der Publikation: »Musikalische Formen in historischen Reihen« (Vieweg).

abscheuligen Feindes; 3. Die Hertzhafftigkeit Davids / dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen / und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe; 4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streitworte / und der Streit selbsten / darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert / und er dadurch gefället und gar getötet wird. 5. Die Flucht der Philister / ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen / und sie mit dem Schwerte erwürgen. 6. Das Frohlocken der Israeliten über diesem Siege; 7. Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert. 8. Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äusernde Freude.« Wie man sieht, ein Programm, das völlig auf Handlungsentwicklung eingestellt ist und von Kuhnau mit mehr oder minder gutem Gelingen nachmusiziert wird. Auch Heinrich J. F. Biber (1644—1704) schreibt »biblische Sonaten« in den »15 Mysterien nach Kupferstichen biblischer Historien« für Geige und bezifferten Baß. Poetische Überschriften sind hier gleichfalls vorhanden: »Die Verkündigung Mariae«, »Das Leiden Christi am Ölberg«, »Die Auferstehung« usw., aber jedem Programm wird selbständig eine ganze mehrteilige Sonate gewidmet, die in der üblichen Folge langsamer und schneller Sätze die charakteristische durch die Überschrift bestimmte Grundstimmung bildhaft und einheitlich festhält. Angewendet auf unser Thema der instrumentalen Weihnachtsmusik ergeben sich also von vornherein die zwei Möglichkeiten, an den biblischen Stoff entweder von der schildernden oder von der mitempfindenden Seite heranzugehen. So leicht und naheliegend auch die Möglichkeiten zu einer programmatischen Darstellung des Weihnachtsmysteriums vorhanden wären, so ist es doch erfreulich zu sehen, daß die Musiker aller Zeiten aus Taktgefühl und aus Ehrfurcht vor dem hochheiligen Stoff sich fast restlos nur in der Form der demütigen Nachempfindung der Weihnachtsgeschichte genähert haben und sich dabei gänzlich auf denjenigen Moment beschränken, wo auch in den Worten der Bibel die Musik in den Vordergrund tritt: die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde mit den Chören der himmlischen Heerscharen.

So ist damit das Gebiet der instrumentalen Weihnachtsmusik auf engsten Raum begrenzt, und es bliebe nur noch eine einzige weitere Zweiteilung des Stoffes übrig, nämlich in Weihnachtsmusik, die zur Erleichterung der Ideenassoziation vokale Melodien verwendet und verarbeitet, und in solche, die »absolut« musiziert.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts finden wir zum erstenmal reine Instrumentalmusik mit dem Weihnachtserlebnis verknüpft. Die Breslauer Universitäts-Bibliothek bewahrt in einer Sammlung von »Pastorali concerti« al presepe (Krippe) eine »Sonata pastorale« von Fr. Fiamengo für zwei Violinen, Viola, Trombone e Leuto auf*). »Sie macht den Anfang des reli-

*) Vgl. Adolf Sandberger: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte (München 1924) »Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoral-Sinfonie.«

giösen Pastorales der Hirtensinfonien per il natale, in denen gleichsam die Hirten des Evangeliums dem Christkind in der Wiege mit ihren charakteritischen Weisen huldigen (Sandberger).« Geschrieben wurde diese Sonate 1637 für eine vornehme Dame in Messina, in deren Haus das Weihnachtsfest jährlich mit großer Pracht in Anwesenheit der vornehmsten Gesellschaft der Stadt gefeiert wurde. Dies erste Pastorale zeigt, obwohl es auf sizilianischem Boden entstanden ist, noch nicht den charakteristischen Siziliano-Rhythmus, der später fast alle Pastorales durchzieht, doch ist die Grundstimmung durch Anlehnung an Elemente der Volksmusik bereits getroffen. Im Jahre 1712 schreibt Corelli sein berühmtes Concerto grosso (op. 6, Nr. 8) fatto per la Notte di Natale, dessen Finale (Pastorale $\frac{12}{8}$) das Vorbild für alle späteren Weihnachtsmusiken geworden ist. Von edelster und doch volkstümlicher Melodik ist dies Werk, in dem ein Concertino von zwei Violinen und Violoncello einem Streichorchester gegenübergestellt ist, auch heute noch von schönster Wirkung (Neuausgabe: Perlen alter Kammermusik, herausgegeben von A. Schering bei Kahnt, Leipzig). Die Weihnachtskonzerte von Manfredini (1718), Locatelli (1721) und Schiassi (1724) sind nicht denkbar ohne das Vorbild Corellis, der selbst vielleicht durch das 1709 entstandene Concerto à 4 in forma di Pastorale per il santissimo natale« von Giuseppe Torelli« den Anreiz zu seiner Komposition erhalten haben mag. (Manfredini, Torelli und Locatelli gleichfalls Neuausgabe Schering, Schiassi durch A. Upmeyer bei Vieweg.)
Die große Familienähnlichkeit aller dieser Werke läßt die Vermutung nahezu zur Gewißheit werden, daß sie alle aus einer gemeinsamen Volksliedquelle geschöpft haben. Nach uraltem Brauch kamen alljährlich zur Weihnachtszeit Hirten aus der Campagna nach Rom, um vor den Madonnenbildern zu singen und zu spielen und, wie ihre Vorfahren zu Bethlehem es getan hatten, die Geburt des Heilandes zu verkünden. Ihr Instrument war die Schalmei (Piffero oder Piffaro) und sie selbst wurden Pifferari genannt. Heinrich Möller veröffentlicht in seiner Sammlung italienischer Volkslieder (Schott) eine Canzone der Pifferari »Quando nascette Ninno a Bettelemme«, die nicht nur mit dem Torellischen Weihnachtskonzert große Familienähnlichkeit zeigt, sondern auch in einer Klaviersonate G-dur von Domenico Scarlatti*) fast wörtlich sich findet. Auch die Arie aus dem »Messias«: »Er weidet seine Heerde« ist sichtlich von der gleichen Melodie abgeleitet. Daß Händel den Brauch der Pifferari gekannt hat, beweist ja am besten die Überschrift »Pifa«, die er über die Hirtenmusik im »Messias« gesetzt hat. Auch sonst hat Händel oft Melodien in »sizilianischem« Charakter geschrieben; in allen Oratorien und Opern braucht sich nur das Textwort »Schäfer« oder auch »Friede« zu finden, um dann fast stets Melodien im $\frac{12}{8}$-Takt im Schalmeienklang mit langgehaltenen Orgelpunkten erklingen zu lassen. Ein reizendes

*) In Acht Sonaten von D. Scarlatti, herausgegeben von Lydia Hoffmann-Behrend (Cotta).

Stück dieser Art »La paix« betitelt, findet sich in der »Feuerwerksmusik«*). Auch die Musette aus dem 6. Concerto grosso ($\frac{3}{4}$-Takt mit punktiertem Rhythmus wie öfters in dem »Schäferstück«: »Acis und Galathea«) gehört hierher.

Wir kommen nun zu dem herrlichsten Stück aller Weihnachtsmusiken: der Sinfonia aus dem zweiten Teil des »Weihnachtsoratoriums« von *J. S. Bach*, für die H. Kretzschmar in seinem »Führer durch den Konzertsaal« die schönen Worte findet: »Hätte Bach nichts geschrieben als diesen Orchestersatz, es müßte genügen, um seinen Namen zu verewigen. Es ist eine Vereinigung von Naturpoesie und hohen Christengedanken, von Idylle und Offenbarung, von Phantasie und religiöser Andacht in dieser Musik, wie wir sie so herrlich nicht zum zweiten Male haben. Wie spielen da Erde und Himmel, die geheimnisvolle Feierlichkeit der Sternennacht und die unschuldige Fröhlichkeit naiver Menschen in- und miteinander!« Vier Oboen (zwei Oboen d'amore und zwei Oboen da caccia) geben dem Werk seinen eigentümlichen Klangcharakter, und ganz besonders geistvoll und in ihrer Symbolik tief ergreifend ist die Wiederkehr der »Sinfonia« am Schluß des zweiten Teiles als instrumentales Zwischenspiel zwischen den Zeilen des Chorals: »Wir singen Dir in Deinem Heer.«

Gedenken wir noch kurz des lieblichen und auch heute wieder vielgespielten Weihnachtspastorales von Joh. David Heinichen (1683—1729), Neuausgabe bei Breitkopf & Härtel, und des ebenso einfachen wie schönen Pastorales von Antonio Vivaldi (1680—1743) für Flöte und obl. Violoncello mit Begleitung (Nagels Musik-Archiv), so endet die Liste der instrumentalen Weihnachtsmusik für mehrere Instrumente. Ein »Lamentatione, Weihnachtssinfonie« betiteltes Werk von Jos. Haydn kann seinen Titel (das Autograph fehlt) nur durch ein Versehen erhalten haben. Abgesehen davon, daß diese Sinfonie (Nr. 26 der Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel) mit weihnachtlicher Stimmung auch nicht das geringste zu tun hat, verwendet sie eine gregorianische Lamentationsmelodie, die in die Matutin (Mette) des Gründonnerstagsoffizimus gehört, so daß die Bezeichnung »Ostersinfonie« vielleicht eher am Platze wäre.

Während das ganze 19. Jahrhundert in der Orchestermusik keine hier in Betracht kommende Literatur liefert, hat sich in jüngster Zeit das Interesse zunächst für die Form des »Concerto grosso« wiederbelebt (Reger, Krenek, Hindemith, Kaminski), und soeben erscheint bei Breitkopf eine »Weihnachtsmusik« des jungen, hochbegabten Sigfrid Walter Müller, ein »kleines Konzert für Streicher, Holzbläser und Klavier«, in dem die Weihnachtsstimmung besonders durch ein Pastorale und einen Choral angedeutet wird. Das Werk berührt besonders sympathisch durch die frische und natürliche Stimmführung, trotzdem — man muß das heute, wo die Zahl der ver-

*) Im Neudruck in meinem Heft »Charakterstück« (Vieweg).

krampften Mitläufer des »modernen Stils« ins Ungemessene gewachsen ist, schon hinzufügen — es durchaus auf dem Boden der linearen neuzeitlichen Kompositionstechnik steht. Um so mehr soll man deshalb solche Werke aufführen, in denen die Kraft der melodischen Erfindung dem heute stark in Abwehrstellung befindlichen Publikum beweist, daß auch unsere junge Generation den Anschluß an die großen Traditionen der Musik zu finden weiß, ohne deshalb ihr eigenes Gesicht einzubüßen.

Wenden wir uns zu der instrumentalen Weihnachtsmusik für ein Einzelinstrument, so ist es von vornherein selbstverständlich, daß die Orgel hierbei den bevorzugtesten Platz einnimmt, und es ist auch nicht weiter überraschend, das »Pastorale« hier in zahlreichen Kompositionen wiederzufinden. Hervorzuheben wären aus ältester Zeit die Pastorales von Frescobaldi, Pasquini und besonders die zwölf reizenden, in Deutschland fast unbekannten Stücke, die Claude Daquin (1694—1772) als »Livre de Noël« geschrieben hat (Neuausgabe durch Guilmant: Archive des maîtres de l'orgue). Auch des Bachschen Orgelpastorales sei hier gedacht, das uns allerdings in einer merkwürdigen, fragmentarischen Form erhalten geblieben ist. Den weitaus größten Teil der weihnachtlichen Orgelliteratur nehmen jedoch die Choralvorspiele über Weihnachtsmelodien ein, von der anmutigen Kolorierungskunst der ersten zum Teil anonymen Frühmeister der Orgel*) und den herrlichen Variationen von Samuel Scheidt über »Gelobet seist Du, Jesus Christ« über Walther, Pachelbel, Buxtehude, Murschhauser, Bach bis zu Brahms' lieblichem »Es ist ein Ros' entsprungen« und Regers Choralvorspielen, zu denen noch der tiefernste zweite Satz der Orgelsonate in d-moll op. 60, »Invocation« zu rechnen wäre. Eine Würdigung der Bachschen Choralvorspiele können wir uns, da sie ja allbekannt sind, hier ersparen. Sie gipfeln in den kunstreichen kanonischen Veränderungen über den Choral »Vom Himmel hoch da komm ich her«, in denen Bach zum Schluß alle vier Choralzeilen gleichzeitig erklingen läßt.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die Literatur der Choralvorspiele auch für die weihnachtliche Hausmusik mehr Verwendung fände, da eine große Anzahl von ihnen auch auf dem Klavier ausführbar ist, ohne an Schönheit und Würde zu verlieren; denn indem wir uns nun der weihnachtlichen Klavierliteratur zuwenden, kommen wir zu einem Kapitel, an das wir fast nur mit Trauer und Beschämung herangehen können. Was alles an sogenannten »Weihnachtsfantasien« mit prunkvollen Titelbildern und anspruchsvollen Überschriften im Handel zu haben ist und leider auch gespielt wird, kann sich der Außenstehende kaum vorstellen. Hanslick schrieb schon 1854 in seinem Buch »Vom Musikalisch Schönen«: »Wie leicht und gern sich unser Fühlen von den kleinlichsten Kunstgriffen überlisten läßt, davon erzählen unter anderm die Instrumentalstücke mit besonderen Mottos oder

*) Moser-Heitmann, Frühmeister der deutschen Orgelkunst (Breitkopf & Härtel).

Überschriften. In den äußerlichsten Klaviersächelchen, worin nichts steckt, ist man alsbald geneigt, »Sehnsucht nach dem Meere«, »Abend vor der Schlacht«, »Sommertag in Norwegen« und was des Unsinns mehr ist, zu erkennen, wenn nur das Titelblatt die Kühnheit besitzt, seinen Inhalt dafür auszugeben. Die Überschriften geben unserem Vorstellen und Fühlen eine Richtung, die wir nur zu oft dem Charakter der Musik zuschreiben.« Dies gilt leider im höchsten Maße für zahlreichste Weihnachtsstücke, die unter Titeln wie »Weihnachtsglocken«, »Weihnachtstraum« usw. das häusliche Musikleben mit Kitsch ärgster Güte versehen. Unter den »Weihnachtsalben« nehmen die »Klassischen Weihnachtsstücke«, von Wilhelm Stahl bei Steingräber herausgegeben, die rühmlichste Ausnahme ein. Hier sind Choralvorspiele von Walther, Pachelbel, Buxtehude, Bach mit den Pastorales von Corelli und Händel, Mozarts Variationen »Ah vous dirai-je, Maman« (unserm Liede: »Morgen kommt der Weihnachtsmann«) und feinsinnigen, fast unbekannten Weihnachtsstücken von Gade, Raff, Liszt vereinigt. Fügen wir noch einige Gelegenheitskompositionen von Paul und Hermann Zilcher, Walter Niemann, Reger hinzu, so ist die Zahl der ernstzunehmenden Literatur fast erschöpft. Zu gedenken wäre noch der »Sonatina in diem nativitatis Christi 1917« von Ferruccio Busoni, eines grüblerischen tiefempfundenen Monologes, entstanden in ernster Kriegszeit, als der Meister mit banger Sorge an seinen in Amerika weilenden jüngsten Sohn dachte, dessen Abwesenheit er zur Weihnachtszeit besonders schmerzlich empfand. Das ernste, ganz abseitige Werk hat übrigens einen Vorläufer in einer »Nuit de Noël« (1908 bei Durand, Paris), die in Deutschland merkwürdigerweise ganz unbekannt geblieben ist, und mit ihrer diskreten Verwendung der Melodie »O du fröhliche . . .« eine wertvolle Bereicherung unserer weihnachtlichen Hausmusik darstellt, zu der das erstere Werk wegen seines ganz persönlichen Inhalts nicht gerechnet werden kann.

Mögen unsere jungen Komponisten recht bald die peinvolle Lücke in der klavieristischen Weihnachtsliteratur ausfüllen helfen! Gibt es doch kaum ein dankbareres Gebiet für das künstlerische Schaffen, und wie leicht und schnell würde gerade hier das neue, wenn es nur wirklich in echter Frömmigkeit ersonnen ist, sich durchsetzen können! Bei dem augenblicklichen Stand der instrumentalen Weihnachtsmusik aber wüßte ich keinen besseren Rat zu geben, als auch Stücke, die nicht mit dem bestimmten Hinblick auf das Fest komponiert sind, heranzuziehen. Wird doch die instrumentale Weihnachtsmusik stets nur präludierenden Charakter haben, denn Weihnachten ist ein Fest des Gesanges, und die rechte Stimmung stellt sich doch erst beim gemeinsamen Singen der alten Weihnachtslieder ein. Sollten nicht, um aus der Fülle solcher Möglichkeiten nur etwas herauszugreifen, Kompositionen wie Präludium und Chaconne für Klavier von Kasp. Ferd. Fischer (Niemann, alte Meister, Peters) oder der erste Satz der E-dur-Violinsonate von

Bach oder etwa das Präludium in E-dur aus dem zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers, das mit seinem Wiegebaß (siehe die Arie: »Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh« aus dem »Weihnachtsoratorium«) sich als echtes Weihnachtsstück legitimiert, jeder Weihnachtsfeier andachts- und eindrucksvollster Auftakt sein?

WEIHNACHTLICHE MUSIK IM VOLK

VON

RAIMUND ZODER-WIEN

Das Mysterium der Geburt Christi wird unter allen Festen der Kirche vom Landvolk am innigsten und tiefsten gefeiert. Sei es, daß dem einfachen Mann aus dem Volk die *Geburt* des Erlösers wichtiger erscheint als die Vollendung des Erlösungswerkes, oder ist es die ruhsame Winterzeit, die eine besondere Verinnerlichung begünstigt und Zeit und Gelegenheit zum Singen und Sagen bietet — auf jeden Fall weist kein kirchliches Fest eine solche Reichhaltigkeit an volkstümlichen Liedern auf, wie das Weihnachtsfest. Das Osterfest drängt mit seinem vielfachen Brauchtum ins Freie, die steirischen Bauern zünden auf den Berggipfeln Osterfeuer an, das Weihnachtsfest aber spielt sich hauptsächlich im Haus und in der Kirche ab.
Schon in der Adventzeit werden in den Bauernhäusern der Alpen geistliche Volkslieder gesungen; eines der verbreitetsten behandelt die *Verkündigung:*

Gegrüßt seist du Maria, jungfräuliche Zier,
Du bist voll der Gnaden, der Herr ist mit dir.

Wenn nun um die Weihnachtszeit die Krippe in einem Winkel der Stube aufgebaut wird, ist dies ein Fest für das ganze Haus. Aus dem Keller werden die schon im Herbst bei schönem Wetter eingetragenen Zweige der Legföhre geholt und geben der Szene einen grünen, duftenden Hintergrund. Die Landschaft, bei der das Gebirge mit Gemsen und Hirschen nicht fehlen darf — im seenreichen Salzkammergut bildet oft ein kleiner Spiegel den See — wird ganz bodenständig gestaltet. Nicht das heiße Morgenland mit den Palmen ist nach dem Gefühl der Bergbauern die Geburtsstätte Christi, sondern *ihre* Heimat ist der Schauplatz des Wunders. Darum spielen auch die *Hirten*, die Vertreter des Bauernstandes, eine große Rolle bei der Krippe, und Bauern und Sennerinnen sind es, die zur Krippe die Opfer bringen. Nicht nur reale Opfergaben sind es, die von den Hirten dem göttlichen Kinde dargebracht werden wie Lämmer, Butter, Leinwand, Felle oder gar in einem Käfig ein Fink, sondern die Landleute machen auch bei der Krippe Musik auf ihren primitiven Instrumenten und spielen einen »Almerischen«, einen älplerischen Tanz auf. Da heißt es in einem Krippenlied:

Und wal er ist wordn unser Brüaderl,
Geh mach ma eahm an Almerischen auf.
Bua Jodl, nimm d Pfeifa,
I tua schon drum greifa
Und ih laß mein Dudlsack gehn.

Darum sind uns die Krippenfiguren oft auch in bezug auf alte Musikinstrumente wertvoll. (Siehe die Bilder.) Das Alphorn, das im Österreichischen schon ganz außer Gebrauch gekommen ist, finden wir noch in solchen Krippen dargestellt. Ja sogar die Umwindung des aus Holzlamellen bestehenden Instrumentes mit der Rinde von Fichtenwurzeln ist auf dem Bild der Krippenfigur zu sehen. Diese Umhüllung des Hornes hat in Österreich zu dem Namen *Wurzhorn* für Alphorn geführt. Auch Dudlsack, Drehleier und eine Unzahl von Flöten und Schalmeienformen lassen sich in Krippenfiguren feststellen.

Das Landvolk denkt sich schon die Verkündigung durch die Engel ganz musikalisch.

Potztausend, was hör i für a Stimm, was hör i für an Klang!
Der Himml, der is mit Geignan so voll, es ist ein englischer Gsang.
Es singan und geignan und pfeifen so schen,
Trompeten und Pauken, die lassens aufgehn,
Daß i mein Oad auf dieser Erd koa scheneri Musi han ghert.

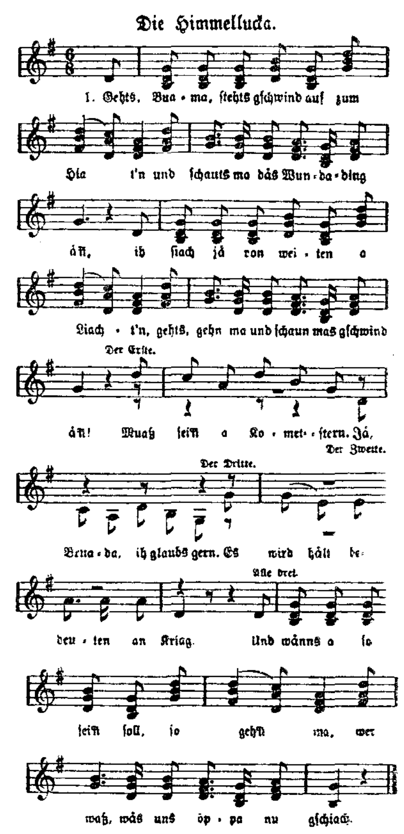
So singt man in einem Hallstätter Krippenlied. Wenn die Hirten zur Krippe eilen, nehmen sie ihre Instrumente mit. Ein ganzes Orchester schildert ein Hirtenlied aus dem *Traismaurer Krippenspiel.*

Und die Musikanten, wenns nicht sind vorhanden,
Auf die vergeßts mir vor allem nit,
Denn wo ka Geign raunlt, das is alles launlt*),
Rührt si in uns kan anzigs Glied.
Nehmts die klane Geign und die Bratschn-Geign
Und in großn Sassa**)
Und das Pfeiffaflötl und das Hackabrettl
Und in Dudlsack halt fleißi a.

Wenn die Krippe nun aufgestellt ist, wird vor ihr die Andacht abgehalten, und es werden die Krippenlieder gesungen. Ihre Zahl ist so groß, daß trotz der fleißigen Sammelarbeit von Weinhold, Pailler und Hartmann in den Alpenländern noch immer neue Weihnachtslieder gefunden werden.

In manchen Gegenden der Alpen werden aber solche Hirtenlieder auch von Personen dargestellt und aufgeführt. In der Gegend von Waydhofen an der Ybbs ziehen zur Weihnachtszeit drei als Hirten verkleidete Burschen in Begleitung eines Engels von Haus zu Haus und führen die »Himmellucka« dramatisch auf. Der Engel tritt zuerst ein, die Hirten folgen nach und legen sich, scheinbar schlafend, auf den Boden. Nun singt der Engel sein »Gloria in excelsis« und die drei Hirten singen, sich langsam erhebend:

*) Lässig. **) Baßgeige.



Nicht nur textlich, sondern auch musikalisch zeugt das Lied durch die drei Solostellen der Hirten von einem im Volke vorhandenen Kunstsinn.

Werden nun die Krippenfiguren einer solchen Weihnachtskrippe beweglich gemacht, so entsteht daraus das *Krippentheater*. Es ist nun die Möglichkeit, mehrere Szenen aufzuführen und die Handlung dramatisch zu gestalten. Solche Krippentheater, Kripperl schlechtweg oder auch »Krippelgspül«*) genannt, waren hauptsächlich in Städten und Märkten beliebt und zur Weihnachtszeit von Kindern sehr besucht. Zack und Geramb haben das Steyrer Kripperl durch genaue Aufzeichnung von Text und Melodie vor dem Vergessenwerden gerettet; mir ist es gelungen, in Traismauer und in St. Pölten je ein Krippenspiel nachzuweisen und genau aufzuzeichnen**). Besonders das erstere enthält nicht nur eine Anzahl von schönen geistlichen Volksliedern, sondern auch einen Anhang: »Wie die Schäfer und Wildbratschützen auf der Weide ihre Lieder darbringen«, das heißt, wie auch diese Stände nebst den Hirten dem Heiland opfern. So tritt zum Beispiel hier der »Schneider Wetz-wetz-wetz« auf und singt auf die Melodie des *Schneider Kakadu* aus der Oper »Die Schwestern von Prag« von J. Perinet — W. Müller (1795) sein Liedchen. Beethoven hat über diese populäre Melodie Variationen für Klavier, Violine und Cello (op. 121, 1822/23) geschrieben. Musikalisch interessant ist die Darstellung der Szene bei Herodes. Herodes fragt die Schriftgelehrten und Priester, wo der neugeborene König der Juden sei. Diese antworteten:

> Ihr königliche Mäjestät, es ist uns gar wohlbekannt,
> daß ein König geboren schon in Judenland,
> zu Bethlahem, lem, lem, lem, lem, lem, lem, zu Bethlahem,
> lem, lem, lem, zu Bethlahem ahem, ahaim, ahaim.

Die musikalisch und sprachlich originell ausgedrückte Sprache der jüdischen Schriftgelehrten erinnert unwillkürlich an das *Judenquintett* in Richard Straußens *Salome*, das denselben Zweck, die eigentümliche Judensprache

*) Jetzt nennt man in Wien etwas *Gebrechliches* ein Krippelgspül.
**) Das Traismaurer Krippenspiel, Wien, 1920. Das St. Pöltner Krippenspiel, Monatsschrift »Unsere Heimat«, Wien, Neue Folge, 3. Jg. 1. Heft.

zu charakterisieren, verfolgt; nur arbeitet das Volk mit einfacheren, kräftigeren Mitteln, als die hohe Musik.

In vielen Gegenden deutscher Zunge werden zur Weihnachtszeit größere dramatische Spiele von Erwachsenen aufgeführt. Sie heißen wegen des Vorkommens der Szene im Paradies »Paradiesspiele«, und ihr berühmter Vertreter ist das Oberuferer Paradiesspiel, ein Spiel deutscher Bauern in der Nähe von Preßburg, das seit langem gespielt wird. Auch im Burgenlande und in den deutschen Siedlungen Galiziens und Ungarns sind solche Spiele noch bekannt. In den schlesischen Gebieten tritt an die Stelle dieser längeren Spiele das Christkindchenspiel.

Zwischen Weihnachten und Dreikönig gehen in den Alpenländern die *Sternsinger* herum. Sie sind als die heiligen Drei-Könige gekleidet, meist ist der eine als Mohr schwarz gefärbt. Sie haben oft auch einen Sternträger mit. So ziehen sie von Haus zu Haus und singen ihre Neujahrslieder ab. (siehe Bild). In Gaming im südlichen Niederösterreich ging zum Beispiel im heurigen Jahre ein Mann mit Frau und Kind herum und sang:

Wachet auf, ihr lieben Brüder,
Wachet auf im neuen Jahr,
Wir grüßen euch mit unsern Liedern,
Gegrüßet von der Engel Schar.
Das alte Jahr ist nun verschwunden,
Kreuz und Leiden, auch frohe Stunden,
Das Jahr, das hat der Tag geführt
Und niemand weiß es, wie es kommen wird.

In Ischl im oberösterreichischen Salzkammergut ist das Sternsingen auch gebräuchlich. Da konnte ich folgendes alte, einfache Lied hören:

1. O freue dich, Jerusalem, Jerusalem,
   dein König liegt zu Bethlahem, zu Bethlahem.
2. Maria ists, die ihn gebar, die ihn gebar,
   Die eine reine Jungfrau war, ja Jungfrau war.
3. Am Himmel glänzt ein Wunderstern, ein Wunderstern,
   Der führt die Könige hin zum Herrn, ja hin zum Herrn.
4. Gold, Myrrhen, Weirauch reicht die Hand, ja reicht die Hand.
   Dem Gotteskind als Liebespfand, als Liebespfand.
5. Gott Vater schütt' auf dieses Haus, ja dieses Haus,
   Trost, Schutz und Heil und Segen aus, ja Segen aus.

Das altertümliche Turmblasen, von dem uns Ludwig Richter in einem Bildchen eine Vorstellung bringt, ist vielfach durch das *Neujahrblasen der Musikanten* abgelöst worden. Die Musikanten ziehen am Neujahrsmorgen vor die Häuser der Honoratioren und bringen ihnen ein Ständchen dar. Manchmal wird dann auch ein Neujahrslied gesungen.

So bietet die Weihnachtsmusik des Volkes in ihrer Einfachheit und Naivität viel Schönes und Erbauliches, und Weinhold nennt mit Recht die Weihnachtslieder »Blumen, die unter dem Schnee des Winters durch die Wärme des

Herzens getrieben werden.« Uns allen aber ist diese Zeit wohl deshalb so lieb und traut, weil wir uns unserer eigenen Jugend erinnern, wo wir unterm Tannenbaum die alten Lieder »Stille Nacht« und »O Tannenbaum« gesungen haben.

DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER

VON

CURT SACHS-BERLIN

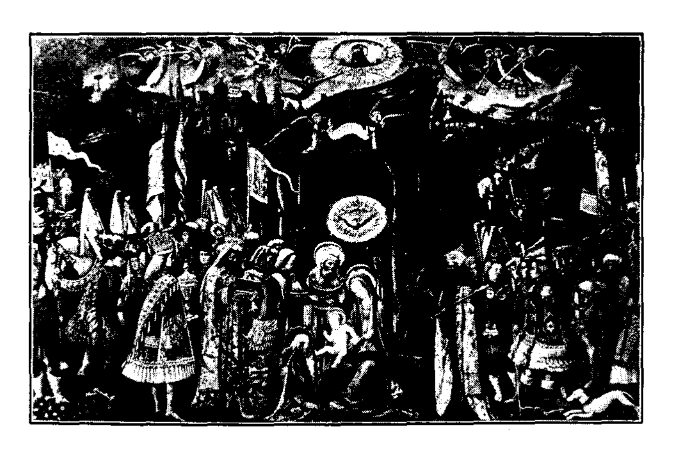
In jenen Zeiten, da das Leben einfältiger war, da Religion und Alltag ineinandergingen, da man die Heiligen auf den heimischen Wiesen wandeln sah, die Muttergottes in jenem gleichen Wäldchen ruhte, in dem man sein Holz schlug und seine Beeren sammelte, und der Himmel mit den gleichen Gestalten bevölkert war, die täglich auf der Gasse begegneten, da Leben und Träumen eines war — in jenen Zeiten war auch die Musik so unmittelbar in das Leben verwoben, daß jedes Bild zu klingen schien, daß die Maler, wo es galt, das tägliche Leben im Haus und auf dem Platz zu schildern, am liebsten bei musikalischen Stoffen verweilten, und daß ihnen, wenn die Freuden des Himmels auf die Tafel zu zaubern waren, unversehens aus den heiligen Heerscharen Chor und Orchester wurden. Eine Krönung Mariae ist ihnen allen, Deutschen und Italienern, zum großen Festkonzert geworden, so wie uns die Dichter und Chronisten schildern, daß zu hoher Festeszeit, zu Kaiserkrönung, Königsvermählung und Domweihe aus aller Herren Ländern Hunderte und aber Hunderte von Spielleuten zusammenströmten und zum Lobe Gottes und zur Herrlichkeit der Welt den Klang der Geigen, Lauten und Harfen, der Trompeten, Posaunen und Pauken mischten.

Freilich, der Hauptstoff, den die Auftraggeber als Thema stellten, ließ der Musik wenig Raum: das Leben Christi darstellen, hieß düstere Bilder des Leidens reihen, hieß Liebe, Haß und Schmerzen formen — Jubel und musikalische Einkehr fanden keinen Platz. Nur einen Freudentag kennt das Evangelium, den Tag der Geburt, und es ist für den Musiker fast rührend zu sehen, wie die Maler diesen einen Anlaß ergreifen, wie ihr Pinsel alle Anbetung und alle Ergriffenheit zum Liede formt.

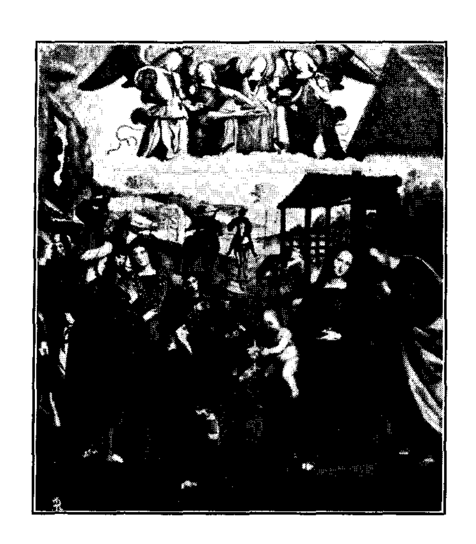
Der mächtige zweite Teil der Meßliturgie wird hier zum Bilde — *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.* Ehre sei Gott in der Höhe: dieser erste Gedanke lebt gerade in den älteren Bildern. Die Engel im Himmel haben die Trompete angesetzt und schmettern die goldenen Fanfaren in die Welt. Und die Musiker nehmen den Gedanken auf. Um 1400 beginnen die Messekomponisten im Gloria Trompeten mitgehen zu lassen oder wenigstens in den Begleitstimmen Fanfaren nachzuahmen — am schönsten in einem Satz des Meisters Guillaume Dufay, in dem zum eng-



LUDWIG RICHTER
Ehre sei Gott in der Höhe
1855
DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER



VIVARINI
Anbetung



PERUGINO
Anbetung der Könige



PIERO DELLA FRANCESCA
Weihnacht



FIORENZO DI LORENZO
Anbetung

DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER

geführten Kanon der beiden Singstimmen zwei Begleitstimmen *ad modum tubae* abwechselnd die feierlichen Quartenrufe zweier Trompeten nachbilden und in wachsendem Jubel hochtreiben. Seitdem ist der Brauch geblieben, bis hin zur Hohen Messe Bachs, bis zu den Trompeten und Pauken des Gloriasatzes, deren strahlender Klang den düsteren Bau des H-moll vergoldet.

Die Maler der reiferen Renaissance, die noch mehr als vordem die heiligen Vorgänge in Menschennähe rücken, scheinen eher als der Gottespreisung der Friedensbotschaft Raum zu geben. Nicht mit Trompeten rufen die Engel, nicht den Himmel erfüllen sie mit ihrem Klang; sie musizieren sanft und innig hingegeben, ja, bald sind sie herabgestiegen auf die Erde, und ihr Spiel, verhalten und gedämpft, scheint fast ein Konzert geworden, an dem das Neugeborene sich freuen soll. Mitten im Stall vor der Krippe haben sie sich eingefunden, mit zarten Saiteninstrumenten, und bringen auf leisgeschlagenen Lauten ihren Gruß dar. Keiner hat die Mystik dieses Geschehens tiefer gefaßt als Matthias Grünewald im Isenheimer Altar. Der niedere Stall weitet sich zum Erdenrund und zugleich zur Kathedrale, und — dem Heutigen so merkwürdig und fremd — die Musik dieses mystischen Geschehens hat ganz alltägliche, ja ganz modische Formen: zum erstenmal erscheint hier jenes dreistimmige Spiel auf gleichartig in Diskant, Tenor und Baß gebauten Gamben, dem ein Stück Zukunft gehören sollte.

Und noch andere Gäste haben sich eingefunden. Die Hirten, denen ein Stern den Weg gewiesen hat, und die drei Könige aus dem Morgenland. Stattlich ist der Zug. Wie es Königen zukommt, reiten die Trompeter vorauf und kündigen die hohen Gäste an. Aber die Hirten treten schlicht und schüchtern herein, beugen das Knie, und was sie auf dem Herzen haben, das will sich nicht in Worte fassen. Sie greifen nach den Tröstern ihrer langen Tage, nach Schalmei und Dudelsack, und blasen dem Kindlein zu Ehren die alten, tausendmal gespielten Weisen.

Die Huldigung der Hirten lebt noch heute. Wenn Advent naht, nehmen die süditalienischen Hirten ihre Instrumente, Piffero und Zampogna, und wandern von Ort zu Ort, um vor jedem Muttergottesbilde Halt zu machen und zu Ehren der Madonna und ihres Sohnes ein Stück zu blasen. Berlioz hat in seiner Haraldsinfonie der *Ronde des Pifferari* ein musikalisches Denkmal gesetzt. In Deutschland aber zieht die Kurrende, ziehen die Schüler und Waisenknaben durch die Straßen und stimmen mit altem Weihnachtssang die Herzen zu Andacht und Freude. Und in der Weihnachtsmitternacht ist die alte Anbetung der Engel irdisch geworden, wenn der Gloriachor der Knaben und Männer mit Trompetenbegleitung, wie Ludwig Richters Stift ihn zeichnet, vom Turm herab in die schneestillen Gassen der kleinen Stadt ein Stück Himmelsglanz heruntersendet.

Was sich hinter den erleuchteten Fenstern dieser Gassen abspielt, das ent-

zieht sich dem Pinsel des Malers. Und doch gehört es zum Wertvollsten, was Musik heute sein kann: von Eltern und Kindern gesungen die schönen und tiefen Weihnachtschoräle, denen an diesem Abend die selten gewordene Zaubermacht verliehen ist, Menschen in Liebe zusammenzubinden.

ZUM PROBLEM DES WUNDERKINDES

VON

OSKAR ROHNE-BERLIN

Wenn die Schulweisheit versagt, nimmt man das Wunder für die Erklärung unbegreiflicher Tatsachen, Wirklichkeiten zu Hilfe und merkt nicht, daß damit das erste Unbekannte durch ein zweites, ebenso Unbekanntes ersetzt, abgelöst wird. Es ist erstaunlich, daß in unserer Zeit, die in der Entwicklung der Wissenschaften sowohl in der Breite als auch in der Tiefe einen enormen Fortschritt aufzuweisen hat, das Wunder noch immer seine Existenzberechtigung behaupten kann. Dies ist nur deshalb möglich, daß mit dem Fortschritt gleichzeitig neue Probleme sich einstellen. Mit dem Erscheinen Jehuda Menuhins ist das Problem der Wunderkinder wieder aktuell geworden. Wir werden uns mit diesen Fragen allgemein auseinandersetzen, ohne auf die markanten Erscheinungen im einzelnen einzugehen.

Wenn Kinder von dreizehn, vierzehn Jahren imstande sind, Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. a. in einwandfreier Vollendung vorzuführen, und dies nicht nur in technischer Hinsicht, so hat das eine eigene Bewandtnis.

Zunächst möchte ich auf einen Fehler aufmerksam machen, den man allgemein bei der Beurteilung solcher Leistungen begeht: die maßlose Überschätzung eines einseitigen Könnens. Es ist nicht der Sinn des Lebens, ein Akrobatentum, ein einseitiges Spezialistentum auf Kosten aller anderen Fähigkeiten hochzuzüchten. Treibhauspflanzen müssen verkümmern; sie bleiben nicht lebensfähig, lebenstüchtig, wenn man ihnen das schützende Glasdach nimmt. Aus Wunderkindern sind noch niemals Wundermänner geworden, wenn man von den ganz wenigen Ausnahmen (z. B. Mozart, Paganini) absieht. Es kommt daher, daß die Fähigkeiten, Begabungen für die Wiedergabe genannter Kompositionen bei den Wunderkindern unbewußter Art sind. Was andre sich hart erarbeiten müssen, ist bei ihnen (den Wunderkindern) in einer gewissen Vollkommenheit bereits gegeben. Eine Arbeit, die vom Ausübenden keine großen Anstrengungen fordert, gewissermaßen wie von selbst erledigt wird, reizt diesen nicht zum Nachdenken über die möglichen Zusammenhänge, warum gerade diese Arbeit ihm keine Schwierigkeiten bereitet. Die Wunderkinder sind daher auch nicht in der

Lage, ihr eminentes Können anderen zu vermitteln, zu lehren. Weil wir als denkende Menschen aber verpflichtet sind, uns selbst über unser Tun bewußte Rechenschaft abzulegen, erst mit dieser bewußten Einordnung von Geschehnissen, Taten in unsere Innenwelt, mit der Erkenntnis der möglichen Zusammenhänge die Bahn frei wird zum eigenen Fortschreiten, womit wir indirekt den Fortschritt unserer Mitmenschen fördern, ist die Wirksamkeit des Wunderkindes in dieser Hinsicht für die Gesellschaft belanglos.
Die Denkvorgänge des Kindes sind im allgemeinen naiv-primitiver oder überschwenglich-phantastischer Art; alle seine Handlungen werden vom Instinkt geleitet; die Bewegungen sind reflexiver Natur. Das Großhirn spielt eine geringe Rolle. In weit größerem Maße ist das sogenannte vegetative Nervensystem an dem Entwicklungsgang des Kindes beteiligt. Es regelt selbsttätig und uns unbewußt die Funktionen (und das Wachstum) der inneren Organe, es wird als das Zentrum für seelische Vorgänge angesehen. Das Kind steht infolge seines Wachstums in außergewöhnlich hohem Maße unter der Herrschaft seines Seelenlebens, mithin sind die Handlungen vorwiegend unbewußter, oder richtiger unterbewußter Natur. Mit der späteren intensiveren Inanspruchnahme des Gehirns für alle Bewegungsarten hört die Vorherrschaft des Instinkts auf; der Instinkt wird von der bewußtgewollten Gedankenarbeit abgelöst, an Stelle der Impulsivität tritt die Überlegung. Die Zeit des Übergangs vom Kind zum Jüngling und Mann ist die kritische Periode des Wunderkindes. Versäumt es in diesem Abschnitt des Lebens die bewußte Durcharbeitung seines Könnens, verzichtet es auf die Analyse seiner Fähigkeiten, dann geht ihm sein ursprüngliches, außergewöhnliches Können unweigerlich verloren.
Wir wenden uns jetzt dem Kernpunkt dieser Ausführungen zu. Wie gelangt das Wunderkind in den Besitz seines ungewöhnlichen musikalischen Talents? Wie ist es ihm möglich, eine derart makellose Beherrschung seines Instruments in wenigen Jahren zu erreichen? Indem wir von der längst erwiesenen Tatsache ausgehen, daß es keine unmusikalischen Menschen gibt, dürfte diese Seite des Problems unschwer zu klären sein. Jeder Mensch ist musikalisch, aber nicht immer und bei jedem gelangt die musikalische Begabung zu einer Entwicklung im positiven Sinne. Dies ist eine Angelegenheit des Charakters. Die musikalische Begabung, die Liebe zur Kunst, kann auch unbewußt, trotz eines latenten, passiven Charakters, von großer Wirksamkeit sein; sie äußert sich dann in der Sehnsucht nach künstlerischen Erlebnissen. Diese Menschen bilden das Gros der Kunstliebhaber, welche die Konzertsäle und Kunstausstellungen aus innerer Notwendigkeit aufsuchen.
Wenn wir das Evolutionsprinzip als ein Gesetz mit absoluter Wirksamkeit anerkennen, so müssen wir logischerweise es auf alle Erscheinungen des Lebens in Anwendung bringen. Es besteht für mich kein Zweifel, daß es eine Vererbung erworbener Eigenschaften seelisch-geistiger Art gibt. Man darf

sich hierbei nicht an den engen Radius der Vererbung von Eigenschaften eines Elternpaares auf seine Nachkommen halten. Jede Schöpfung geistiger Art, die zum Kulturwert einer Zeitepoche wurde, vollzieht ihre Engramme auf der Erbsubstanz (dem Keimplasma) der gesamten Menschheit. Die Entwicklungsgeschichte des Menschen läßt uns mit absoluter Gewißheit eine Steigerung der Gestaltung seiner Ausdrucksmöglichkeiten erkennen. Ein Fortschritt wäre undenkbar, wenn jede neue Generation den Beginn ihres Entwicklungsganges an Erfahrungen des Menschen etwa aus der Steinzeit knüpfen müßte.

Somit wird jetzt erkennbar, daß unmusikalische Eltern, oder — weil ich diese Möglichkeit negiere — Eltern mit latenter musikalischer Begabung Nachkommen mit positiv gerichtetem Willen zur Musik zeugen werden. Eine direkte Übertragung der von einem Elternpaar erworbenen Eigenschaften dieser Art auf das Kind ist nicht erforderlich. Der Zeitgeist einer Kulturepoche, der Einfluß seelisch-geistiger Errungenschaften der gesamten Menschheit dieser Kulturperiode ist von entscheidender Bedeutung. Der Zufall kann es bringen, daß selbst bei den Vorfahren eines Elternpaares keine musikalischen Neigungen nachweisbar waren. In diesem Fall ist sogar die größtmögliche Wahrscheinlichkeit gegeben, daß der Nachkomme dieses Elternpaares ein musikalisches Wunderkind wird. Die durch Generationen latent gebliebene und wie in einem Staubecken aufgesammelte Energie — der Wille zur Kunst — schafft sich nun mit explosiver Urgewalt den Weg zum Ausdruck.

Es ist nicht weiter erstaunlich, daß bei einer derartigen Verschiebung des Gleichgewichts der Kräfte zugunsten einer (einseitigen) Begabung, wie dies bei dem Wunderkind der Fall ist, die technische Beherrschung des Instruments nur wenige Zeit und Mühe in Anspruch nimmt. Viel interessanter ist die Tatsache, daß es heute möglich geworden ist, jedem Künstler den Weg zu einer virtuosen Beherrschung seines Instruments zu weisen. Diese ungewöhnlich interessanten Ausführungen sind in dem Buch Heinrich Kosnicks »Muskel und Geist« zu finden. Kosnick geht von der These aus, daß auf Grund der Möglichkeit zu einer simultanen (gleichzeitigen) Innervation von Agonist und Antagonist einer quergestreiften Muskelgruppe die antagonistische Wirkungsweise dieser bei der Ausführung von Bewegungen aufgehoben werden kann; die mit dieser Einstellung ausgeführten Bewegungen der Gliedmaßen im Raum sind von ihrer Abhängigkeit an die Erdanziehung (Gravitationskraft unseres Planeten) befreit. Es ist keine Utopie, wenn Kosnick versichert, daß in absehbarer Zeit die scheinbar so schwer zu erlangende Beherrschung unseres Bewegungsapparates, wie sie z. B. der Instrumentalist und der Sänger benötigen, allgemein erlangt werden wird. Dies erwartet Kosnick von der sinngemäßen Erfassung des Lebens, die uns vor die Aufgabe stellt, die Kraft, mit der wir allenthalben die Teile unseres

gegliederten Organismus in Bewegung setzen, von den ihr entgegenwirkenden Schwergewichtshemmnissen zu befreien. Der Erfolg in psychologischer Hinsicht besteht in der Befreiung der handelnden Kräfte von den diesen entgegenwirkenden egoistischen Strebungen.
Mit dieser Erkenntnis dürfte eine neue Epoche für das Studium der Technik des Instrumentalspiels sowie für die technischen Fertigkeiten aller Künste überhaupt ihren verheißungsvollen Anfang nehmen. Ich glaube mich keiner Übertreibung schuldig zu machen, wenn ich in diesem Buch eine Tat von weitestgehender Bedeutung sehe. Unsere materialistische Zeit hat die Quellen der Geist—Seele verschüttet; der Zugang von dieser Seite ist dem Menschen versperrt. Solange wir im Materialismus und Idealismus Gegensätze sehen, die sich bekämpfen, kann die Herrschaft des einen nur mit der Überwindung, Unterdrückung des anderen erkauft werden. Begreift man die Zusammenhänge dieser (eben nur scheinbaren) Gegensätzlichkeit, so erfährt die Einstellung des Menschen zu diesen Erscheinungen eine Wandlung, die urgründlicher Natur ist. Auf einer anderen Ebene stehend, erkennen wir diese Erscheinungen als Zustandsänderungen, Verwandlungen derselben allumfassenden Kraft, die das Leben mit all seinen mannigfaltigen Gebilden erschaffen hat.

NEUE KLAVIERMUSIK

Ein Beitrag zur Klärung des Bildes der gegenwärtigen Musikepoche

VON

WILLI APEL-BERLIN

Erster Teil

Neue Musik ist nicht das selbe wie moderne Musik, auch nicht wie Musik der Gegenwart. Neue Musik ist, das dürfen wir wohl heute schon feststellen, ein kulturhistorischer Begriff aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, ähnlich wie die »ars nova« des 13. Jahrhunderts, und gleich dieser ein Phänomen von kämpferischer, revolutionärer Bedeutung; nur was an diesem Kampf teilnimmt oder von seinen Errungenschaften lebt, darf uns als »Neue Musik« gelten*).

*) Das ist natürlich — zumal in so scharfgeprägter Form — phänomenologisch zu verstehen, nicht enwicklungsgeschichtlich; denn niemandem, der sich mit dem in Frage stehenden Komplex beschäftigt, können die vielfältigen Anknüpfungen und Verbindungen entgehen, die die Musik der Jahrhundertwende allmählich, gelegentlich auch einmal mit einem kleinen Ruck, in die Musik unserer Zeit hinüberführen. Dennoch ist das Bild des Kampfes richtig und wesentlich, und alle Bedenken dagegen treffen nicht die Sache, sondern nur die Methode. Was aber die Berechtigung und den Wert der von uns gewählten Methode angeht, so mag hier nur dies gesagt werden: daß sie für den vorliegenden Bedarf die einzig mögliche ist (schon aus Raumgründen), und daß es gewiß nicht unrichtig sein kann, zuerst das Bild zu gewinnen, bevor man sich daran gibt, die Konturen ins Entwicklungsmäßige verfließen zu machen.

Dieser Kampf ist nicht eine interne Angelegenheit der Musik, sondern entsteht und begreift sich aus dem Zeitgefühl einer Epoche, die in allen ihren künstlerischen und ethischen Äußerungen auf die Überwindung des Überlieferten ausgeht, auf die Eroberung von neuen Formen, neuen Ausdrucksmöglichkeiten bedacht ist. Eine so enge Verbundenheit, ja Abhängigkeit von Musikschaffen und Zeitstil ist offenbar ein spezifisches Charakteristikum jener Zeitläufte, wo Kunst ins Allgemeine, Soziologische einmündet, und die gewissermaßen als Erschöpfungs- und Erholungspausen von Zeit zu Zeit in den Ablauf des Wirkens richtungweisender Persönlichkeiten eingestreut sind. Und tatsächlich gewährt ja das Musikschaffen der Gegenwart mit aller Deutlichkeit den Anblick einer »Massenerscheinung«, indem es nicht auf dem unangefochtenen Vorbild einiger führender Geister beruht, die ein Gefolge von kleineren und kleinsten nach sich ziehen, sondern auf einem Arbeiten in breiter Front, bei dem an vielen Stellen Wichtiges und Neues herzugetragen wird, und wo das Herausragen einzelner Persönlichkeiten mehr eine Angelegenheit ausgesprochener Individualität als unbedingt gültiger Leistung ist.
Zwei Mächte waren es, gegen die die Neue Musik den Kampf zu führen hatte, die sie überwinden mußte, um ihre eigene Existenz begründen zu können. Einmal die Sinfonie; jene Form also — aber mehr als das, Gesinnung und Weltanschauung von Musik — die durch 150 Jahre hindurch mit aller Macht und Sicherheit eines unbeschränkten Souveräns geherrscht hatte, und die um die Wende des Jahrhunderts in der gleichen Weise ihrem Ende entgegenging, wie es das Schicksal so vieler Dynastien war: je mehr sie an Pracht und Aufwand zunahm, um so mehr erschöpfte sich die innere Kraft, um so rascher gelangte sie an den Punkt, wo ihrem Leben von innen heraus eine Grenze gesetzt war. Ist es Zufall oder Gesetz, daß fast ohne Unterbrechung dieses Leben sich in einer einzigen Stadt abgespielt hat? Tatsache ist es in jedem Fall, und sie gewinnt hier besondere Bedeutung, da jene zweite musikalische Macht, die dem beginnenden 20. Jahrhundert ihren Stempel aufdrückte, ebenfalls an einen bestimmten Ort gebunden erscheint, nämlich an Paris, wo der Impressionismus sein freilich viel kürzer bemessenes Leben begann und beendete. Kürzer nicht nur, sondern auch von kleinerem Maß und geringerem Gehalt; und überhaupt dürften ja, historisch betrachtet, beide Erscheinungen nicht in Parallele genannt werden, handelt es sich doch beim Impressionismus um nicht mehr als einen späten Seitentrieb des harmonischen Zeitalters, bestenfalls um einen ersten schüchternen Ansatz zu seiner Überwindung. Die Angriffsstellung jedoch, die die Neue Musik einnahm, führt zu einer ganz anderen Perspektive, die allein hier für uns von Bedeutung ist. Gegenüber ihrer Agressivität — völlig auf die Gegenwart eingestellt — verschwinden alle Wertunterschiede und Nuancen der historischen Entwicklung; zwangsläufig ergibt sich eine Gleichstellung von Sinfonik und Impressionismus, ein Einrücken in eine gemeinsame Front.

Ungeachtet aller Freizügigkeit geistiger Phänomene setzt die neue Entwicklung an eben den Stellen ein, die die Ausgangszentren und Brennpunkte des musikalischen Lebens in der vorangegangenen Epoche gewesen waren, in Wien und Paris. Und wenn auch bald das Feld sich erweiterte, so gewährt doch von ihren Anfängen bis auf den heutigen Tag die Neue Musik den Anblick eines Ringens an zwei Fronten, einer östlichen und einer westlichen, die nicht nur in geographischer, sondern — und darauf allein kommt es hier an — auch in musikalischer Hinsicht deutlich voneinander geschieden sind, an denen die Gegner, die Art des Kampfes und schließlich auch, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Siegesbeute wesentlich andere waren. (Demgegenüber könnte eine gesonderte Betrachtung der neuen Musik in Italien, England usw. nur ein völkerkundliches Interesse beanspruchen).

OSTEN*)

Hier vollzieht *Arnold Schönberg* den entscheidenden Schritt von der Chromatik zur Atonalität; einen Schritt, den für groß oder klein zu erachten und demnach als Entwicklung oder Umbruch aufzufassen, letzten Endes Geschmacksache ist. Auf die Mitwelt jedenfalls wirkte er in höchstem Maße revolutionär und revolutionierend. Wie ja überhaupt das Schaffen dieses radikalen Umstürzlers mit einer gewissen Absichtlichkeit darauf angelegt zu sein scheint, immer wieder neuen Gärungsstoff zu produzieren, neue Probleme herauszustellen. Schönbergs Klavierwerke, gering an Zahl, der Zeit nach weit auseinander liegend, höchst verschieden im Charakter, bezeichnen seinen Weg mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Auf op. 11, die »Wegbereiter der Atonalität« (komponiert 1909) folgen die »Sechs kleinen Klavierstücke«, op. 19 (1913), hauchdünne Impressionen eines psychoanalytisch zerfaserten Bewußtseins von der Sensibilität eines empfindlichen Elektroskops, überdies in ihrer geradezu aufreizenden Kürze ein vernichtender Schlag gegen die Monstre-Dimensionen der abendfüllenden Sinfonie. In den »Fünf Klavierstücken« op. 23 macht er zum erstenmal den Versuch, die unterschiedslose Masse der zwölf chromatischen Töne durch ein formendes Prinzip zu organisieren (Hauers Zwölftonsystem); die Suite op. 25 (1925) und das Klavierstück op. 33a (1929) endlich zeigen ihn auf der letzten Etappe seiner Entwicklung, wo die Musik nur noch durch konstruktive

*) Bei der folgenden Darstellung exemplifizieren wir ausschließlich auf die *Klavier*musik, aus leicht begreiflichen Gründen, wie Kürze, Einheitlichkeit, Zugänglichkeit. Immerhin könnte die Allgemeinverbindlichkeit dieser Teilerscheinung bezweifelt werden, zumal wenn man Äußerungen von hervorragenden Komponisten der Gegenwart hört, die die Abkehr vom Klavier fordern; von Schriftstellern und Pädagogen, die seinen verderblichen Einfluß hervorheben. Demgegenüber genügt es festzustellen, daß auch heute noch unsere Musiker fast ohne Ausnahme ein gut Teil ihrer Gedanken dem vielgeschmähten Instrument anvertraut haben; vielleicht nicht immer das Wertvollste aus ihrem Schaffen, aber doch überall Bedeutsames und Charakteristisches genug, um eine Betrachtung dieser Literatur als Grundlage und Ausgangspunkt für allgemeinere Umschau vollauf zu rechtfertigen. Wenn also im Hinblick auf den Gesamtumfang der neuen Musik die folgenden Ausführungen notwendigerweise sehr unvollständig sein müssen, so dürfen wir uns doch versichert halten, daß diese Unvollständigkeit mehr den Ausbau als den Grundriß betrifft, welcher im Gegenteil durch die gesetzte Beschränkung mit um so größerer Klarheit hervortritt.

Baugedanken gestaltet wird. So vorsichtig man auch in der Be- resp. Verurteilung solcher »Intellektualismen« sein muß (man denke an Isaacs und Sweelincks herrliche Konstruktionen!), — hier wird man sich kaum des Eindrucks erwehren können, daß ein Fanatiker seine eigene schöpferische Phantasie, sein lebendiges Wirken einer Idee zum Opfer bringt.

Daß dies Opfer nicht umsonst gebracht ist, zeigen die überaus starken und fruchtbaren Wirkungen von Schönbergs Taten auf einen großen Kreis von Musikern, die die errungenen Freiheiten im Sinne persönlicher Entwicklung und in der Richtung eigener schöpferischer Anlagen zu verwerten wußten. Es wäre zwecklos, alle Namen und Werke aufzuzählen, die hierher gehören. Die Strömung der Atonalität ist im »Osten« so allgemein und beherrschend, daß sie als die selbstverständliche Voraussetzung jedes Schaffens gelten darf (auch wenn — und gerade weil — sich in den letzten Jahren Bestrebungen immer deutlicher machen, sich von dieser Voraussetzung zu befreien, wovon später noch zu reden sein wird). Erst *innerhalb* dieser allgemeinen Strömung gelangen die mannigfachen Kräfte zur Auswirkung, die das Bild der zeitgenössischen Musik zumal in Deutschland so lebendig und fesselnd gestalten. Die Aufgabe, dieses Bild zu entwerfen, stellen wir zurück, um zunächst die parallel laufende Entwicklung in Frankreich zu überblicken. (1.)*

WESTEN

Hier zeigt sich ein Ablauf von völlig anderer Struktur, ein Bild, dessen Züge bis in jede Einzelheit hinein kaum gegensätzlicher gedacht werden können. Schon das unvergleichbar geringere Format des Gegners mußte, wenn überhaupt Entwicklungsgeschichte Logik aufweist, zu einer anderen Art des Kampfes führen; es wäre (historisch) sinnlos gewesen, hier ein ähnlich schweres Geschütz aufzufahren wie gegen die Kolossalgestalten der letzten Sinfoniker. Mag nun auch die leichtere und beschwingtere Denkungsart der Rasse, die Atmosphäre von Paris mit im Spiel sein — jedenfalls erledigte sich der Kampf, der in Wien mit Revolution und Umsturz begann, hier auf eine geradezu liebenswürdig-heitere Art, mit charmanter Selbstverständlichkeit, ja mit einem deutlichen Einschlag von Witz und Ironie. Während Schönberg auf den Trümmern des harmonischen Systems die brutale Gewaltherrschaft der rücksichtslosen Atonalität errichtete, wurde in Frankreich das alte, längst begrabene und vergessene C-dur hervorgeholt und auf den Schild erhoben, in seiner Nüchternheit und Simplizität ein deutliches Symbol der Ernüchterung aus den Klangräuschen der Ganztonleiter und der Parallelakkordik. Dies C-dur wieder entdeckt und auf eine kühn-artistische Art mit neuen Fähigkeiten begabt zu haben, ist (musikgeschichtlich gesprochen) der Inhalt und die Bedeutung der neuen Musik in Frankreich. So entsteht hier, im Gegensatz zu der östlichen Atonalität, eine »Neue Tonalität«; ein

*) Die Zahlen beziehen sich auf das Literaturverzeichnis, das beim II. Teil dieses Aufsatzes in einem der nächsten Hefte folgt.

Begriff, der nicht nur hinsichtlich des Tongebiets Bedeutung und Gültigkeit hat, sondern der eine Reihe von anderen Merkmalen mit umfaßt: ein Bekenntnis zur Klarheit vor allen Dingen, zur übersichtlichen Gliederung, zum Formalen und Artistischen, zur Persiflage und zur Rücksichtnahme auf die Spielbarkeit; all das in stärkstem Gegensatz zu dem (im großen und ganzen gesprochen!) unklaren, oft quälend komplizierten, psychologisch beschwerten oder gedanklich belasteten Stil der atonalen Musik. Muß ausdrücklich bemerkt werden, daß diese Gegenüberstellung kein Werturteil bedeutet? Dort mühelose Sicherheit und Einheitlichkeit — hier Vielspältigkeit und erbittertes Ringen: wo sich letzten Endes der Sieg hinwenden wird, das ist eine Frage an die Zukunft.

Was in Wien Arnold Schönberg, ist in Paris *Erik Satie* (1866—1925), eine der unabhängigsten und kühnsten Gestalten der neueren Musikgeschichte, dem deutschen Publikum leider kaum vom Hörensagen bekannt. Schon vor 1890, also zu einer Zeit, als noch der Kampf um Wagner und Brahms die Musikwelt in Spannung hielt, schreibt er Stücke, in denen sich ein neuer Gestaltungswille, eine Abkehr von allem Gewohnten und Naheliegenden so deutlich zu erkennen gibt, daß man in ihnen (und nicht zum wenigsten wegen der rührenden Hilflosigkeit ihrer Formgebung) die ersten Keime jener Entwicklung wird erkennen müssen, die zur Neuen Musik hinführt — viel eher jedenfalls als in den etwa gleichzeitigen Werken *Debussys*, die zwar geschlossener und künstlerisch weit wertvoller sind, aber in ihrer ausgesprochenen »fin-de-siècle«-Haltung ein Ende bedeuten, nicht einen Anfang. (In ganz ähnlichem Verhältnis stehen zu Beginn des 18. Jahrhunderts Telemann und Bach zueinander!).

Ein hinreichendes Bild von dem Schaffen Saties zu geben, einem Schaffen, das skurril und bahnbrechend zu gleicher Zeit ist, muß für eine andere Gelegenheit aufgespart werden. Einen überraschenden Eindruck von der vorausschauenden Kühnheit seiner Ideen erhält man aus den »Danses gothiques« geschrieben 1893 (!). Wenige Jahre später erscheinen Stücke mit Titeln wie »Pièces froides« und »Airs à faire fuir« (das waren sie auch für jene Zeit), ebenso wie die »Danses« ohne jeden Taktstrich, dafür aber mit seltsamen Vortragsbezeichnungen wie: Obéir, Enigmatique, Sans sourciller, A sucer, Ne pas trop manger. Offenbar ist das alles schon auf Negierung des üblichen, auf den Affront des Bourgeois angelegt; ich weiß nicht, ob es in andern Künsten so frühe Vorläufer des Dadaismus gibt. Die literarische Note, die sich in solchen Bezeichnungen andeutet, führt seine Musik späterhin zu einer überaus eigenartigen Verbindung von Ton und Wort, in der er den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. »Embryons desséchés« (Schilderungen aus dem Leben einer Holothurie, eines Edriophthalma und eines Podophthalma!), »Véritables préludes flasques« (pour un chien!), »Les trois Valses du précieux dégouté«, »Croquis d'un gros Bonhomme en bois« usw.

sind Stücke, in denen ein von traumhaft bizarren Vorstellungen und grotesken Gedankengängen erfüllter Text eine seltsam irrealistische, prononziert indifferente Untermalung erhält; ein Oeuvre, das wie eine schneidende Satire auf Debussy-Ravels prunkende Musikmalerei wirkt. In den »Menus propos enfantins« und ähnlichen Werken schreibt Satie die ersten »modernen« Kinderstücke, denen einige Jahre darauf eine Massenproduktion folgt, über die wir später noch berichten. Interessant sind auch die Tanzpersiflagen aus den erwähnten »Croquis« im Hinblick auf Strawinskij. (2.)
Daß unter den jüngeren französischen Musikern, also aus der heutigen Generation alle vorwärtsstrebenden Geister sich an Satie anschlossen, erscheint unter diesen Umständen selbstverständlich. Nach außen hin manifestiert sich diese Gefolgschaft in der »Ecole d'Arcueil«, nach Saties Wohnsitz benannt. Aber auch über die engeren Grenzen dieser Schulbildung hinaus zeigt das Schaffen der französischen Komponisten eine Einheitlichkeit, die in auffallendem Gegensatz zu dem verwirrenden Bild der Strömungen steht, die sich auf dem Boden der Atonalität begegnen; eine Einheit, die nur wenige wirklich nennenswerte Namen umfaßt, durch Poulenc und Milhaud, Auric und Durey etwa konstituiert, durch ein paar »östlicher« orientierte Musiker wie Honegger (Schweizer!) eher erweitert als gesprengt wird.
Schon frühzeitig (etwa um 1920) macht sich in der französischen Musik eine Rückwendung zu älteren Ausdrucksformen bemerkbar, zum Stil des dritten Kaiserreichs ungefähr, das ja auch im Zeitalter des Jazz und der neuen Sachlichkeit die geistige Heimat der Franzosen geblieben ist. Am deutlichsten zeigt sich dieser neue »Offenbach-Stil« in den zahlreichen Ballettkompositionen, wo *Darius Milhaud* in seinem »Le train bleu« mit bewundernswertem Elan und beneidenswerter Erfindungsgabe vorangegangen war. Auch der Volkston wird wieder »bon ton«, nicht weniger die Militärmusik. All das ist ohne jede Schwere, und begreiflicherweise oft auch ohne rechtes Gewicht — zugleich aber von einer Ursprünglichkeit und überlegenen Sicherheit, deren Reiz man sich — gerade heute — nicht leicht wird entziehen können. (3.)
Eine besondere Stellung nimmt in Frankreich *Strawinskij* ein. Ihn unter die westlichen Musiker mit einzureihen, mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, rechtfertigt sich aber leicht durch einen Hinweis auf die grundlegende Wandlung, die sein Schaffen seit dem »Petruschka« erfahren hat, und auf die merkliche Angleichung an französische Tonalität und Mentalität, die seine späteren Werke zeigen. Von einer Wirkung in umgekehrter Richtung finden sich freilich nur geringe Spuren (am ehesten noch bei Honegger): wiederum ein Zeichen der Geschlossenheit und der Widerstandskraft des französischen Schaffens. (4.)
Um in der Betrachtung des Tongebiets der Neuen Musik einigermaßen vollständig zu sein, müßte noch auf manche Randerscheinung hingewiesen

werden: Versuchs- und Zwischenlösungen, die alle darauf ausgehen, die alte Tonalität zu brechen und ihr dadurch neue Seiten abzugewinnen. Vor allem die Mischung der Tonarten durch Übereinanderlagerung heterogener Dreiklänge, die in der französischen Musik zwischen 1910 und 1920 eine bedeutsame Rolle spielt (Milhauds Klaviersonate zeigt sie in brutaler Rücksichtslosigkeit, Busonis Fantasia contrappuntistica in durchdachter und eindrucksvoller Wirkung). Dann die sogenannte Bitonalität, die schon um 1905 Enrico Bossi als Witz und Paradox in seinen »Satiri musicali« vorführt. Schließlich auch neuartige Tonleiterbildungen, mit denen Windsperger nicht uninteressant experimentiert hat. (5.) Wichtiger als das aber ist zu bemerken, wie sich in den letzten Jahren die Unterschiede zwischen Ost und West zu verwischen beginnen, und zwar sichtlich im Sinne einer Angleichung an das französische Vorbild — mag hier nun eine Beeinflussung oder eine automatische Parallelentwicklung vorliegen. Jedenfalls hat die Atonalität von der Entschiedenheit ihres anfänglichen Auftretens immer mehr verloren und wird heute von manchen, die ihr früher anhingen, geradezu verleugnet. Bis zu welchem Grade man da vor- (oder wenn man will, zurück-) geschritten ist, läßt sich etwa an Reutters »Kuckuck-Variationen«, noch eklatanter an Hindemiths Klavierstücken aus »Wir bauen eine Stadt« erkennen. (6.) Der Unterschied zwischen deutscher und französischer Kunst im Geistigen und Gesinnungsmäßigen freilich bleibt bestehen und zeigt sich um so deutlicher, je mehr die Formensprache sich angleicht. Inzwischen aber sind unsere Nachbarn, als wollten sie ihren Vorsprung um jeden Preis wahren, schon bei den Wiener Klassikern angelangt: Poulencs Novellette in C-dur (1931) ist ein Stück, das sich in Beethovens Bagatellensammlung op. 33 oder unter Schuberts Impromptus nicht übel einfügen würde. Darf man also eine Prognose wagen, wohin auch wir — o Kreislauf der Dinge — eines Tages gelangen werden? Noch wehren sich manche unter uns — und gewiß nicht die schlechtesten — gegen eine Wendung, die sie als Niederlage empfinden. Aber es handelt sich nicht um Niederlage oder Sieg; es handelt sich um die Bereitstellung der Mittel, die ein Größerer einst zu seinem Werk gebrauchen wird.

*

Vom Leben der Musik her betrachtet dürfen wir den Sinn des Schaffens im Osten und Westen als die Eroberung eines neuen Tongebiets erfassen, als die zwei Lösungen jenes Grundproblems, vor das die Musik nach der Erschöpfung der funktionellen Harmonik sich gestellt sah.

Drei andere Hauptströmungen gesellen sich diesen beiden zu: zwei geographisch koordinierte, die das andere »Novum« der heutigen Musik, die Rhythmik, konstituieren, und eine zeitlich übergeordnete, die aus der alten Musik fließt. Ihre Betrachtung und die der wichtigsten in diesem Bereich erwachsenden Erscheinungen, sowie ein Literaturverzeichnis folgen im zweiten Teil dieses Aufsatzes.

ZU JOHANN HERBECKS 100. GEBURTSTAG

Von FRANZ GRÄFLINGER-LINZ

Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
ist eingeweiht. In hundert Jahren klingt
sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder!

Diese Worte Goethes schmücken Herbecks Denkmal in Pörtschach am Wörthersee. Der heutigen Generation ist sein Name nicht mehr geläufig. Der Musikbeflissene verbindet mit dem Namen Herbeck die Großmeister Schubert und Bruckner. Der Aufstieg Herbecks war meteorartig. Am 25. Dezember 1831 in Wien geboren, wurde er durch Vermittlung Georg Hellmesbergers Sängerknabe in Heiligenkreuz, studierte Jus, nebenbei Harmonielehre bei dem Kirchenkomponisten L. Rotter. Mit 21 Jahren wird er Regenschori der Piaristenkirche, vier Jahre später Chormeister des Wiener M.G.V. Als solcher erweckt er Silchers gesammelte Volkslieder zu tönendem Leben, entreißt er viele Perlen Schubertscher Chorliteratur der Vergessenheit, durchsucht Archive von Privaten und Musikverlegern und rettet so manches Schubertwerk. Er stöbert u. a. die Originalpartitur von Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« auf, läßt die Stimmen drucken. Bei Hüttenbrenner findet Herbeck das Manuskript der h-moll-Sinfonie, die er Ende 1865 mit beispiellosem Erfolg in Wien zur Aufführung bringt. Bereits 1858 wird Herbeck Mitbegründer des Singvereines, von der Gesellschaft der Musikfreunde mit der Bildung eines gemischten Chors betraut und zum Chorgesanglehrer am Konservatorium bestellt. Im nächsten Jahr wird er Dirigent der Gesellschaftskonzerte. Er feiert Triumphe als Meister des Taktstocks. Über viele Köpfe hinweg erfolgt 1866 seine Ernennung zum ersten k. k. Hofkapellmeister. Anfang 1871 übertrug ihm der Kaiser die Direktion des Hofoperntheaters. Als Neuheiten brachte er u. a. »Meistersinger«, Rienzi«, »Aida«, Königin von Saba« heraus. Bürokratische Bevormundung und Anfeindungen veranlaßten ihn, seinen Abschied einzureichen. 1876 trat er wieder als Dirigent der Gesellschaftskonzerte ein — Brahms räumte ihm ritterlich seinen Platz.

Von Brahms brachte Herbeck die Serenade in D, Sätze aus dem Requiem und die c-moll-Sinfonie zur Erstaufführung. Liebevoll nahm er sich Bruckners an. Er reiste eigens nach Linz, um Bruckner die Professur für Harmonielehre am Konservatorium anzubieten; später verschaffte er ihm die Stelle eines Hoforganisten. 1867 führt Herbeck Bruckners d-Messe in der Hofkapelle auf und setzt sich für die Aufnahme der c-moll-Sinfonie Bruckners (die dieser selbst dirigierte) in das Programm der Gesellschaftskonzerte 1876 ein. Wie ein Blitz aus heiterem Himmel wirkte in Wien die Trauerkunde, daß Herbeck einer Lungenentzündung (am 28. Oktober 1877) erlegen.

Er war eine geniale Persönlichkeit, eine echte Künstlernatur, was auch aus dem Briefwechsel mit Liszt, Wagner, Bruckner, Goetz (mit denen er in persönlichem Verkehr stand) erhellt. Zahlreich sind seine Kompositionen (Instrumental- und Gesangsmusik), von denen heute noch Messen, Chöre, der türkische Marsch von Mozart (aus der A-Sonate) für Orchester eingerichtet — als Zwischenaktsmusik der »Entführung«, die deutschen Tänze von Schubert für Orchester eingerichtet, »Der Gondelfahrer« von Schubert (die Begleitung orchestriert) u. a. m. aufgeführt werden.

NEUE MUSIKLITERARISCHE WERKE

RICHARD SPECHT: GIACOMO PUCCINI

Biographie mit 28 Bildern. Verlag: Max Hesse, Berlin

Glücklich Richard Specht, daß er sein Talent nicht als Lastträger des Betriebs in Konzert- und Opernreferaten verzetteln, sondern, vom Leben gezwungen, Bücher schreiben mußte. Traurig, daß für ihn kein Platz bei einer Wiener Tageszeitung war; aber die Früchte seiner Ausschaltung, auch seiner Nöte genießen jetzt wir: Nach dem Brahmsbuch kam sein Beethovenbildnis, nach dem Beethoven kommt nun seine Puccinibiographie. Ein notwendiges Buch, denn außer einer aphoristischen Broschüre von Ad. Weißmann, der rhetorischen (weil schlecht übersetzten) Studie von Fraccaroli, dem kleinen Buch von A. Neißer gab es keinerlei deutsches Opus, kein Lese- und Standwerk über den Maestro: er beherrscht die Opernbühnen, nicht die Musikliteratur, dort Eroberer, hier unbekannter Prinz. Was schon mitten ins Problem führt.

Specht hat sein Buch nicht aus jahrelang genährter Begeisterung, vielmehr aus jahrelangem Zwiespalt geschrieben. Er wehrte sich gegen Puccini, bis er, siegreich im Erkennen, unterlag. Noch tönt aus einigen Seiten der Lärm der Rückzugsgefechte. »Dieses Buch bedeutet das Einbekenntnis eines Irrtums seines Autors und in diesem Sinn auch eine Buße und Sühne....« Mit schöner Aufrichtigkeit beginnend, gewinnt Specht sogleich unsern Kredit. Er weiß, Puccini selbst hat sich als einen Liebhaber kleiner Dinge bekannt. Er weiß, Bach, Beethoven, Wagner nehmen die höhere Ebene ein und sind Künstler größten Formats. Er weiß aber auch, daß die Deutschen den letzten italienischen Propheten schief sehen schon wegen seiner Stoffwahl — was uns grelles Theater oder Handlung einer Amüsieroper bedeutet, ist für den Südländer nur Anlaß zur Musikentfesselung — und so mit sich selbst ratend und hadernd entdeckt Specht seine begründete Neigung für den schöpferischen Melodiker und spürsinnigen Theatraliker.

Einmal macht Puccini, von der Parsifalsehnsucht überwältigt, einen heimlichen Ausflug nach Bayreuth. Natürlich nicht allein. Der frauenüberlaufene Maestro steigt in Bayreuth als »Kaufmann Archimede Rossi aus Mailand nebst Cousine« ab. Ein Bekannter erspäht ihn im Festspielhaus, will ihn unbedingt Frau Cosima vorstellen und Frau Cosima will den berühmten italienischen Opernkomponisten kennenlernen. Aber Puccini weigert sich. »Ich bin Archimede Rossi, Kaufmann und Wagnerianer...!« Wenn er zu Cosima in die Laube geht, steht morgen sein Name in den Blättern. Und er hat zu Hause eine Gattin... Der Sendbote kehrt achselzuckend zurück, Cosimas Frauenherz hat die Notlüge gewiß verstanden, die Humorlosigkeit der Gralshüter aber aus der Lustspielepisode dem Maestro einen Strick gedreht: unernst, frivol, operettig...

Jahrelang stand er so im musikalischen Polizei-Anzeiger. Unernst, frivol, operettig. Die Kreise um Bayreuth, aber auch die um Schönberg und sämtliche Mitläufer fahndeten nach dem Ethos und fanden bloß dramatische Melodik. Vermißten das »Problem«, wo einfallsreiche Problemlosigkeit Tausende erlöste. Und da bei uns »leicht« mit Laster, Tiefe mit Schwere verwechselt wird, redeten sich die heimlichen Genießer um den Genuß einer fröhlichen Wissenschaft wie bei Rossini, Auber e tutti quanti. Tragik der »Leichten«, daß ihre Richter die Schweren sind. Denn wenn der deutsche Ästhet sich nicht langweilt, freut es ihn nicht; wenn ein Buch nicht von Anmerkungen wimmelt wie ein Hollunderzweig von Läusen, ist es unwissenschaftlich, und wenn eine Musik eingänglich, zärtlich, wenn sie erfunden, bestechend erfunden, sogar nachsingbar ist, kann sie nicht meisterhaft, nur flach, unmöglich, Hotelhof-Kunst sein.

Die Tiefe der puccinischen »Oberfläche« aufzufinden, blieb Specht vorbehalten. Seine verehrende Seele ist ein weites Land, und darin hat die h-moll-Messe geradeso ihren Platz wie der Tristan, die Tetralogie und das Triptychon. Einmal formuliert er es sehr hübsch, mit einem aus schöpferischer Melancholie geborenen Einfall: Im »Tristan« gibt den Liebenden eine brennende Fackel das Zeichen zur Vereinigung; im »Mantel« geschieht es bloß durch ein brennendes Zündhölzchen ... Fackel und Zündholz — Symbole für Höhenfeuer-Unterschiede. Aber: auch kleine Dinge können uns entzücken ...

Und nun geht es an der Hand vorzüglicher Quellen, persönlicher und literarischer, an die Enthüllung und Reinigung des Puccinibildes. Es kommt keine Riesenstatue heraus; aber ein »Simpaticone«, ein liebenswert-einfacher, gar nicht cäsarisch aufgeblasener Herr, ein Mann mit schönem Italienerkopf, der, die ewige Zigarette im Mund, die Melone auf dem Kopf in Torre del Lago Motorboot fährt, meistens aber jagen geht, um irgendeinen verdrängten grausamen Hang abzureagieren. Auch sonst geht er jagen, aber nach Operntexten und Motiven, und ist unglücklich bis zum Lebensüberdruß, wenn er kein Buch findet, kein Thema zur Strecke bringt. Seit der »Manon« als führender Komponist Italiens anerkannt, bei seinen drei ersten Opern (Manon, Bohème, Tosca) immer von unliebsamen Stoffrivalen (Massenet, Leoncavallo, Franchetti) beunruhigt, wird er der Tyrann seiner Librettisten, der grausame Scarpia, der sie foltert und schindet. Und der manchmal selbst, halb verzweifelt mitlibrettiert (»Io muoio disperato« ist von Puccini). Ein Eigenname (Yamadori) gibt Anlaß zu Debatten — er klingt Puccini zu weibisch — und immer ist es sein Bühnensinn, der eine rein pantomimisch verständliche Handlung will; der die schon erbitterten Librettisten zu Wutanfällen reizt und den Erschöpften neue Stoffe, neue Szenen, neue Verse entreißt. Illica hatte zehn oder fünfzehn Bohèmeakte produziert, alle wurden verworfen. In »Madame Butterfly« mußte der betrunkene Onkel, mußte die Szene auf dem Konsulat entfallen — jede Musik, jede Aktion wirkt nur, wenn sie auf dem richtigen Platz steht — und nur ein einziges Mal irrte der Unbeirrbare. Das war bei der »Butterfly«, die er in Rom in zwei Akten ablaufen ließ, bis ihn der Mißerfolg der Uraufführung überzeugte, daß ausnahmsweise die Textdichter recht hatten — ausnahmsweise! — und er, in Brescia, das Zwischenspiel einfügend, mit der Dreizahl der Akte den Erfolg herstellte.

»Leichtfertig?« Puccini war die Gewissenhaftigkeit selbst. Übergewissenhaft. Er erinnert an die »leichten« Arbeiter wie Ariost oder Heine, deren Handschriften wie Schlachtfelder aussehen. Oder an Johann Strauß. »Ob von drei Trompeten des zweiten Aktschlusses die eine gestopft und zwei offen, oder zwei gestopft und nur eine offen blasen soll, beschäftigte ihn länger als manchen der fingerfertig flinken Tonsetzer von heute die Partiturniederschrift einer ganzen Sinfonie ...« Die Hauptstellen seiner Werke zeugen von unbedingter maestria, weil er ein Kunstwerk erst dann für ein Kunstwerk hielt, wenn die letzten Arbeitsspuren durch Arbeit getilgt waren. Darum ist auch sein Abschiedswerk, die unvollendete »Turandot« sein vollendetstes.

Das Buch Richard Spechts ist Puccinis erstes großes Literaturdenkmal, würdig und bleibend. Seine Bedeutung liegt darin, daß es eine Wende herbeiführt. In meiner Jugend war Verdi der Werkelmann der Oper. Heute —? Ähnlich geht es mit Puccini. In einigen Jahren — wenn er lange genug tot ist — wird er der »Klassiker« sein, der Obertagkünstler. Und die »Klassifizierung«, die Auferstehung dieses von höherer Gnade Berührten wird dem Buche Spechts zu danken sein, dem »Incalzando« seines wahrheithämmernden, dem Espressivo seines wärmeüberleitenden Stils.

Ernst Decsey

EUGENIE SCHUMANN: ROBERT SCHUMANN

Ein Lebensbild meines Vaters

Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig

Eugenie Schumann, die jüngste Tochter Robert Schumanns, läßt ihren »Erinnerungen« nunmehr ein »Lebensbild« ihres Vaters folgen. Erst im Greisenalter hat sie Zeit und Muße gefunden, tiefer in sein Werk und insbesondere in seine literarischen Schriften einzudringen. Ihr war, als habe sie »eine wunderbare, tief beseligende Entdeckung« gemacht. Das schwankende, traumhafte Bild Schumanns, an den sie selbst keine Erinnerung mehr besitzt, schien festere Formen anzunehmen. Sie gewann die Überzeugung, daß er zwar *aner*kannt, aber nicht *er*kannt und *ge*kannt sei. Hier entstand ihre Aufgabe. Sie glättet alles, was im Leben Schumanns als Fehler, Untugend und Schwäche angesehen werden könnte. Daß das Genie nach eigenen, inneren Gesetzen leben muß, die nicht an dem Maß der bürgerlichen Tugend gemessen werden können, daß es bei ihm kein Gut und Böse gibt, weil das Genie jenseits dieser Begriffe steht, daß wir Nachlebenden es nicht verurteilen, sondern auch in seinen Schattenseiten nur begreifen und darum nicht weniger heiß verehren wollen — von all dem will die Tochterbiographin nichts wissen. Sie zeichnet das Idealbild eines Heiligen. Schumann sei ein Gesunder, ein Kraftvoller, ein Kämpfer gewesen. Gegen die Behauptung von der angeborenen Geisteskrankheit wendet sie sich mit aller Entschiedenheit. Nur die Entbehrungen, die er in dem vierjährigen Warten auf Clara Wieck erdulden mußte, und die Enttäuschungen seiner Düsseldorfer Tätigkeit hätten den ursprünglich Gesunden und Heiteren niedergezwungen. Ob sie damit die durch die exakte Wissenschaft bewiesenen Tatsachen widerlegen kann, ist zu bezweifeln. Aber sicher gibt es keine Biographie eines großen Künstlers, die mit anbetenderer Liebe geschrieben ist. Auch diese Liebe ist etwas Produktives, denn sie macht hellsichtig für das Gute und Schöne des geliebten Menschen. Man darf Eugenie Schumanns Werk nicht als eine wissenschaftliche Leistung, sondern als ein rein menschliches Dokument ansehen, vor dem alle kritischen Einwände schweigen. Dann wird man es den schönsten Biographien zuzählen dürfen, die wir über Schumann besitzen. *Friedrich Herzfeld*

PAUL MOOS: DIE DEUTSCHE ÄSTHETIK DER GEGENWART

Versuch einer kritischen Darstellung

Verlag: Max Hesse, Berlin

Acht Jahre hat es gewährt, bis Paul Moos diesen zweiten Band seines Hauptwerkes zum Abschluß bringen konnte. Leitete der erste Band aus der psychologischen Ästhetik seinen Stoff ab, so wird jetzt die »Philosophie des Schönen seit Eduard Hartmann« zum Fundament einer Generalauseinandersetzung zwischen dem Kritizismus einerseits und der metaphysischen Lehre vom Schönen anderseits. Moos' »Philosophie der Musik« und sein »Richard Wagner als Ästhetiker« haben erkennen lassen, wie tief der Autor mit der Musik verwurzelt ist. Schon der erste Band seiner »Deutschen Ästhetik der Gegenwart« zog die Musikliteratur heran; war sie in die Darstellung des Gesamtkomplexes dicht mit eingeflochten, so ist sie diesmal vom übrigen reicheren Inhalt gesondert durchforscht.

In seiner tief einsichtigen Art gibt Moos auch diesmal von den der Betrachtung gewidmeten Büchern und Studien über Musik die geistige Essenz. An 50 bis 60 Werke werden in prägnantesten Charakteristiken analysiert, ihre Wesenheiten meist in knappen, flüssig lesbaren Zeilen entschleiert und durch ein dennoch erschöpfendes Bild so schlagend gekennzeichnet, daß allein dem Kritiker Moos Hochachtung entgegenzubringen ist, unbedingt auch da, wo man zu anderen Wertergebnissen neigt. Daneben aber versteht es der Autor, die herangezogenen Werke so sinngemäß in den Betrachtungskreis einzugliedern, daß seine Formgestaltung rein kompositionell eine Geschlossenheit von überzeugender Reife der Anschauung kundgibt. All diese Bücher sind dem Generalnenner Ästhetik untertänig gemacht, obwohl einzelne in Gebiete führen, die anderen Zielen zustreben. Dies geschieht von der hohen Warte eines geistigen Durchdringungsprozesses aus. Man weiß nicht, ob hier der Denker, der Kritiker oder der Methodiker das größere Maß von Anerkennung verdient. — Auch diesmal erspart das Moossche Untersuchungssystem das Studium zahlreicher Werke, denn die Art seiner subjektiven Anschauung im Rahmen objektiver Gesamtfassung gleicht einem untrüglichen Spiegel des Charakters und des Gehalts der geistigen Produkte, und man ist immer wieder erstaunt über die ans Märchenhafte grenzende Belesenheit eines Mannes, der, im Stillen wirkend, sich den Dank der Besten erwirbt. *Richard Scheffler*

HANS GREGOR: DIE WELT DER OPER — DIE OPER DER WELT

Bekenntnisse. Mit Bildern und Faksimiles

Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin

Schon der Titel verrät, daß der Gründer der »Komischen Oper« in Berlin und spätere Leiter der Kaiserlichen Oper in Wien kein Memoirenbuch verfassen wollte. Und doch sind's Memoiren. Mit didaktischem und dozierendem Aufguß. Erzählt in einer Sprache, die mit den Worten Akrobatik treibt. Eine Chronologie ist nicht angestrebt. Dispositionslos führt der Autor den Leser vor und hinter den Vorhang. Immer Rhetor, der in dir (der Leser wird geduzt) das ahnungslose Objekt sieht, auf das gespreizte Bewußtheit Eindruck machen soll. Und sie macht Eindruck. Zunächst gehts nach New York und Paris. Gregor zeigt, was dort faul im Staate Dänemark ist. Dann bist du in Elberfeld, allwo seine Theaterlaufbahn begann. Breite Exkursionen über Charpentier, Saint-Saëns, Debussy, Massenet. Dazwischen Anekdotisches über die Melba, Mahler, Richard Strauß. Plötzlich bist du in Wien und wirst Zeuge der denkwürdigen Antrittsvisite beim Kaiser. Einige Fürstenporträte werden dir zur Besichtigung dargeboten, unter ihnen der kunstsinnige letzte Großherzog von Hessen. Sehr lebenswahr. Leoncavallo wuchtet herein und Lotte Lehmann entzückt dich, Emil Goetze, damals schon abgesungen, und Katharina Schratt, die Hausfreundin Franz Josephs, werden transparent. Dazwischen hörst du viel Kluges und Erfahrungsreiches über die innere Organisation des Theaterwesens, über Volksvorstellungen, Spielpläne, Matineen, zyklische Aufführungen. Vom Kapellmeister springt man mit dir zum Parsifalraub; du vernimmst hymnische Worte über Niemann, die Labia und Jeritza, siehst Siegfried Wagner und seine verehrungswürdige Mutter, Schuch und Nikisch im Blitzlicht, um danach in die Welt des Regisseurs, des Rollenstudiums, des Bühnenbildproblems, der Probenarbeit, der schlechten Operntextübersetzungen verständnisvoll eingeweiht zu werden. Du erfährst Gregors Gründe für



Aus: HEURES BERRY
Die Verkündigung der Hirten (1409)



ARTESISCH
Die Geburt Christi (15. Jahrh.)

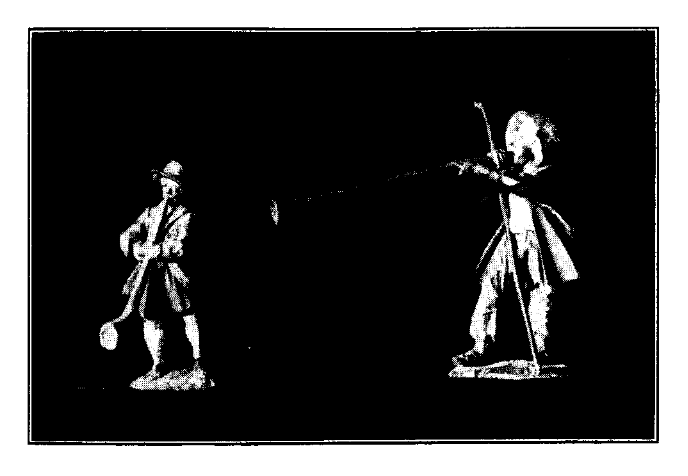


MATHIAS GRÜNEWALD
Vom Isenheimer Altar



HAMBURGER KURRENDE
18. Jahrhundert

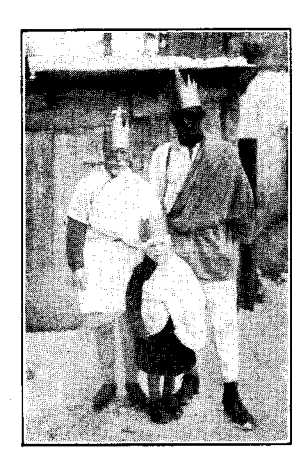
DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER



Zwei das Wurzhorn blasende Hirten
Krippe aus Thaur (Tirol) um 1780



Dudelsack blasender Hirt
Krippe aus Thaur (Tirol) um 1780



Dreikönigssänger in Gaming (Niederösterreich)
1931



Schlesische Krippenfiguren um 1840

die Direktionsniederlegung seiner Komischen Oper und die Direktionsübernahme in Wien, durchlebst seine Kämpfe und Nöte. Ein Rencontrechen mit Julius Korngold ist pikantes Intermezzo. Die Wiener Presse und die Wiener Psyche bekommen Hiebe. In der »Salome« erblickst du den Stein, über den Gregor stolpernd ins Privatleben heiter grollend sich zurückzieht. — Ein Kaleidoskop mit Geschnörkel, dessen Krausheit und Vielfalt ein Dutzend Bilder und Faksimilia würzt, und in dem du einige Fehler verbessern mußt: Der Dirigent Lohse hieß nicht Hermann, sondern Otto, Franz Betz schrieb sich mit einem e, und die Wiederaufnahme des »Rings« in Bayreuth fand 1896 statt.

Kurt Wendhausen

JULIUS KAPP: GIACOMO MEYERBEER

Völlige Neuausgabe mit 50 Bildern

Verlag: Max Hesse, Berlin

Alljährlich stellt sich eine Neuauflage aus Kapps Biographenserie ein; seinem *Wagner* und seinem *Weber* folgt sein *Meyerbeer*, der nun die *8. Auflage* erreicht hat, sich als *»völlige Neuausgabe«* darbietet und erstmalig dankenswerterweise einen *Anhang von 50 Bildern* aufweist, der das Leben des Meisters, seine Welt und seine märchenhaften Erfolge umkreist. Der Bilderfreund wird hier einige Kostbarkeiten begrüßen. — Suchen wir nach den Veränderungen gegen die früheren Ausgaben, so stoßen wir auf wichtige Bereicherungen. Das der Frühzeit (1814) entstammende Singspiel »Das Brandenburger Tor« wird inhaltlich wiedergegeben, als Leckerbissen ist ein Brief des Maestro an Fétis eingeschoben, in dem er von einem »durchschlagenden Erfolg« seines »Robert« in Berlin (1832) berichtet, während der Oper nur ein Achtungserfolg beschieden war — der geschäftstüchtige Giacomo arbeitete gern pro domo: seine Mitteilung war nämlich zur Lanzierung in die Presse bestimmt. Man erfährt, daß die Pariser Große Oper sich die Inszenierung der Hugenotten 169 000 Francs kosten ließ; über eine Fragment gebliebene Oper »Cinq-Mars« wird der Leser unterrichtet und eingeführt in ein 1843 entstandenes großes Festspiel »Das Hoffest von Ferrara«, das wie wohl so manche Komposition, die im Nachlaß noch schlummern mag, unveröffentlicht geblieben ist. Zwei beziehungsreiche Briefe legen erneut Zeugnis dafür ab, daß Kapp alles aufbietet, um das Porträt des Dargestellten so plastisch wie möglich zu formen: ein Brief Meyerbeers an den Grafen Brühl und einer Richard Wagners an den damaligen Beherrscher der europäischen Opernbühnen. Die bedeutsamste Erweiterung gilt den *Hugenotten.* Kapp hat eine Neubearbeitung dieses Hauptwerkes in Gemeinschaft mit Leo Blech vorgenommen und den Material-Durchsuchungen höchste Sorgfalt geschenkt. Hier ist ganze Arbeit geleistet, und wir dürfen schon vor der auf Januar 1932 in Berlin festgesetzten Erstaufführung Einblick in den Geist der Neugestaltung nehmen, die einer »Rettung« gleichkommen wird.

Vertieft man sich in dieses biographische Werk, dem »Der Fall Meyerbeer« als aufschlußreicher Introitus verblieben ist, so gewinnt man erneut die Überzeugung, daß sich darstellerische Gabe, kritischer Scharfblick und ein mitreißendes Tempo zum klangvollen Akkord verbinden. Keine tote Stelle, überall blühende Bewegtheit. Hier spricht ein Spezialist für die Verlebendigung eines Daseins, die als unschätzbarer Beitrag zum Kapitel Individualpsychologie gehört.

Max Fehling

* URAUFFÜHRUNGEN *

HANS PFITZNER: DAS HERZ (Berlin, Staatsoper)

Fünfzehn Jahre etwa hat Hans Pfitzner sich Zeit gelassen, bis er seinem Palestrina eine Nachfolge gab. In einer durchaus würdigen Aufführung wurde Pfitzners neues Drama für Musik in der Berliner Staatsoper zum ersten Male gehört. Pfitzner ist diesmal nicht, wie im Palestrina, sein eigener Textdichter gewesen, sondern hat sich von einem Opernbuch *Hans Mahner-Mons* zu seinem neuen Werk begeistern lassen. Ein faustisches Geschehen rollt sich auf. Athanasius, der berühmte Arzt, gleich Dr. Faust von unerschöpflichem Wissensdrang beseelt, hat auch zu den höllischen Mächten den Zugang gefunden. Noch hat er von dem gefährlichen Geheimnis nicht Gebrauch gemacht. Doch eines Tages wird er in eine Versuchung geführt, der er erliegt. Des Herzogs Kind liegt im Sterben, und auf die dringende Empfehlung des Hoffräuleins Helge von Laudenheim wird der berühmte Athanasius berufen. Bei seinem Eintreffen im herzoglichen Schloß findet er das Kind schon tot, und trotz der Warnungen seines Jüngers Wendelin entschließt er sich, die Hilfe der höllischen Kräfte anzurufen. Er beschwört den Geist Asmodi, erhält von ihm auf ein Jahr Macht über Tod und Leben, muß aber dafür ein menschliches Herz als Opfer überliefern. Man sieht in einer seltsam phantastischen Szene ein Gewimmel von roten Herzen auf- und abschweben, aus denen Athanasius eines herausgreift. Das tote Kind erwacht zum Leben, Helge wird in überströmender Begeisterung und Liebe das Weib des großen Wundertäters. Nach Jahresfrist feiert man den Tag der wunderbaren Genesung des Prinzen. Athanasius, vom Herzog reich belohnt, empfängt als Schloßherr seine Gäste und veranstaltet ein Gartenfest. Doch mit dem freudigen Anlaß des Festes ist unlösbar Athanasius' Schicksal verbunden. Auch der Geist Asmodi erscheint am gleichen Jahrestage, das ausbedungene Herz abzuholen. Als der verzweifelte Athanasius sich weigert, den Pakt zu erneuern, läßt ihn Asmodi seine Rache fühlen. Helge fällt entseelt zu Boden, denn ihr Herz war es gewesen, das der nichtsahnende Athanasius auf gut Glück herausgegriffen hatte. Auch der Prinz stirbt plötzlich. Athanasius wird als Hexenmeister angeklagt und zum Feuertode verurteilt. Als er zum Scheiterhaufen abgeführt werden soll, bricht er im Gefängnis leblos zusammen. Seine letzte Vision wird sichtbar. Er wird von Helge zu Himmelshöhen empor geführt, entsühnt durch seine Reue und ihre Reinheit

Diese Handlung hat wohl einen brauchbaren dramatischen Kern, ist aber nicht so geformt und aufgebaut, daß sie allen leicht auftauchenden Bedenken zu trotzen vermöchte. Für ein großes Seelendrama zu sehr mit Schauerromantik belastet, für ein schlagkräftiges Bühnenstück zu einfarbig in der kaum je genügend unterbrochenen Schauerlichkeit, zu wenig spannend in den Verwicklungen, nimmt das Buch eine unglückliche Zwischenstellung ein. Die Schlußlösung nach Art des deus ex machina wird nur durch das prachtvolle szenische Bild und durch die verklärte Musik gerettet. Pfitzner hat an die Partitur seine ganze Kunst gesetzt, und dies bedeutet nicht wenig. Leider hat er sich dem Sprechgesang so gut wie völlig ergeben. Geschlossene lyrische Melodie kommt nur ganz spärlich vor, und diese wenigen Stellen, wie z. B. die mythologische Szene des Gartenfestes, sind reichlich trocken und wenig reizvoll in der Melodie. So meisterlich auch der Sprechgesang hier behandelt wird, er bedeutet immer eine erhebliche Einschränkung der gesanglichen Entfaltung, und durch diese strikte Stilisierung beraubt sich der Komponist vorsätzlich eines der stärksten Mittel der Opernbühne: ein asketischer Zug, der durchaus in das Bild Pfitzners paßt. Der Schwerpunkt liegt in der Orchestersinfonie, die in der Tat die Hand eines Meisters überall aufweist. Die Partitur ist voll der feinsten sinfonischen Züge, in der Verknüpfung, Durchführung der wechselnden Motive, in der reichen, charakteristischen Koloristik. Als Gipfelpunkt erscheint die sehr starke Beschwörungsszene im ersten Akt, mit den geheimnisvollen Chören der Herzen im Traumreich. Aber auch sonst gibt es mehrere Szenen von packendem visionärem Gepräge, von phantastischem Zauber. Wenn schon die in großen Bögen machtvoll getürmten Gipfelungen Wagnerscher Art hier fehlen, so bleibt dennoch Pfitzner den dramatisch wichtigen Stellen nichts schuldig an Unterstreichungen durch Akzente von schlagender Kraft. Sehr merkwürdig, wie sehr Pfitzner hier dem Dr. Faust seines voreinst so grimmig befehdeten Antipoden Busoni nahekommt, dem er in der Tat durch die Unsinnlichkeit,

das spirituelle Wesen seiner Musik, die Vorliebe für Mystik, Wunder, Zauberspuk, Fantastik verwandt ist. Ein langer Essay wäre nötig, um die vielfachen Parallelen der beiden genannten Partituren des Näheren aufzuweisen.
Die Berliner Aufführung ist *Wilhelm Furtwängler* aufs tiefste verpflichtet für seine Durchleuchtung der Pfitznerschen Klangwelt, für die bis ins Letzte vollendete musikalische Wiedergabe der Partitur. Von den Sängern ist *Walter Großmann* weitaus an erster Stelle zu nennen. Sein Athanasius war in Gesang und Darstellung eine Leistung ersten Ranges. Neben dieser anspruchsvollen, das ganze Drama fast ohne Pause beherrschenden Figur haben die anderen Mitwirkenden nur episodenhafte Bedeutung. *Delia Reinhard* (Helge), *Else Ruziczka* (Wendelin), *Fritz Soot* (Asmodi), *Otto Helgers* taten sich besonders hervor. Das gewichtige neue Werk Pfitzners wurde vom Berliner Publikum mit achtungsvollem Beifall, aber ohne eigentliche Begeisterung aufgenommen.

Hugo Leichtentritt

HANS PFITZNER: DAS HERZ (München, Nationaltheater)

Das gleichzeitig mit Berlin auch in der Bayrischen Staatsoper uraufgeführte neue Bühnenwerk Pfitzners war in München mit größter Spannung erwartet worden und brachte in ausgezeichneter Wiedergabe und hervorragender Besetzung den anwesenden Schöpfern der Oper, dem Komponisten und dem Dichter Mahner-Mons, sowie den Leitern und Darstellern einen vollen Erfolg. Die glänzend gelungene Vorstellung zerstreute auch manche Bedenken, die sich anfangs gegen den Text und eine opernmäßige Ausnutzung des »schwarzmagischen« Stoffs geltend gemacht hatten. Die Art und Weise, wie der seit je dem »dunklen Reich« zugewandte Romantiker Pfitzner der okkulten Welt musikalische Wirklichkeit auf der Bühne verlieh — ähnlich Weber im »Freischütz« oder Busoni im »Faust« — überbrückte manche Gegensätze, die unvereinbar schienen. Ohne Zweifel ist das Buch in gewissem Sinn sogar in feinfühlender und geschickter Weise auf die spezifische Pfitznersche Mentalität eingestellt, und was den Komponisten besonders daran gefesselt haben mag, ist, neben der Gelegenheit zu ausgiebiger spannender musikdramatischer Gestaltung vor allem die Möglichkeit, in einem irgendwie zeitgemäßen Stoff seiner eigenen, dem Fernen, Unbekannten sehnsüchtig zugewandten romantischen Richtung Ausdruck zu verleihen. Gewöhnlich verbindet die Romantik weit entlegene Zeiträume, hier überbrückt sie zwei Bewußtseinsebenen. In dieser Hinsicht ist auch »Das Herz« eine echte Ausstrahlung der Pfitznerschen Persönlichkeit, wenn auch keine so tiefe wie »Palestrina«, und die einheitliche Linie, die seine neueste Schöpfung mit früheren Werken verbindet, ist auch bei veränderter Blickrichtung — von der Vergangenheit zum Jenseitigen gewahrt.
Auch in der musikalischen Form. Denn wenn diese im »Herz« auch noch geschlossener ist als in seinen früheren Opern, so wirkt es doch einigermaßen erheiternd, daß man erst hier das »Nummernopernhafte« von Pfitzners Schreibweise entdeckt zu haben glaubt. Tatsächlich hat Pfitzner seit je Szenen als musikalische Einheiten behandelt, hat immer schon über große Flächen einheitlich disponiert und mehr mit breit verarbeiteten Themen als mit Motiven gestaltet. Übrigens läßt er sich das wirkungsvolle Mittel des Erinnerungsmotivs auch im »Herz« nicht entgehen. Richtig ist, daß er in diesem Werk noch mehr als früher für einzelne Szenen besondere Themen erfunden hat, die in vielen Fällen später nicht mehr wiederkehren. Zudem spielen das Liedmäßige und manche der alten Suite ähnliche Formen eine noch größere Rolle. Diese Schreibweise entspricht eben seinem eigentümlichen Wesen, da es die Verarbeitung der sogenannten »Pfitzner-Einfälle« besonders fördert und für seine ganze Kompositionsart typisch ist. Bemerkenswert ist noch, daß die Vorliebe Pfitzners für den Epilog, das Nachspiel nach dem dramatischen Haupteffekt des Aktes, auch im »Herz« an den Aktschlüssen wieder eine bedeutende Rolle spielt.
Die Aufführung im National-Theater stand auf bemerkenswerter Höhe. *Leo Pasettis* Bühnenbilder waren mit Phantasie und erlesenem Geschmack entworfen, die Szene von *Kurt Barrée* mit großem Geschick im ganzen und mit trefflicher Herausarbeitung im einzelnen geleitet. Besonders verdient hervorgehoben zu werden, daß die okkulten Vorgänge in jedem Moment den Eindruck des Möglichen machten, da sie ohne Übertreibungen und in technisch vorzüglicher Weise ausgeführt wurden. Selbst dem Höllengespenst Asmodi und den flammenden Herzen usw.

hatte man den Schein der Wirklichkeit zu geben verstanden. *Hans Knappertsbuschs* temperamentvoll eindringliche und dabei immer doch technisch überlegene Leitung brachte alle Klangzauber der Partitur zu bester Geltung. Das Zusammenarbeiten von Orchester, Bühne, Lautsprecher usw. war hervorragend. Für die Hauptpartie, den Doktor Athanasius, wird man kaum einen besseren Vertreter finden als *Heinrich Rehkemper*, der mit großartiger Einfühlung in die verschlungenen Seelenwege dieses Magiers eine für die Opernbühne ganz ungewöhnliche schauspielerische Leistung bot. Eine liebliche Helge war *Felicie Hüni-Mihacsek*, ein rührender Wendelin *Martha Schellenberg*, beide vortrefflich in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht. *Bender* gab einen jovialen Fürsten und liebenden Vater. Die Doppelrolle des Asmodi und Asmus Modiger wurde von *Fritz Krauß* boshaft und gleißend durchgeführt. Komponist, Dichter und alle Mitwirkenden wurden außerordentlich herzlich gefeiert.

Oscar von Pander

E. N. VON REZNICEK: DER GONDOLIERE DES DOGEN
FRANCO CASAVOLA: DER BUCKLIGE DES KALIFEN (Stuttgart, Landestheater)

Die Stuttgarter Oper hat ihre Unternehmungslust nicht verloren, am gleichen Abend brachte sie zwei neue Werke heraus, das eine, *E. N. von Reznitceks »Der Gondoliere des Dogen«* überhaupt erstmalig, das andere, *»Der Bucklige des Kalifen«* von *Franco Casavola* als deutsche Erstaufführung. Von diesen beiden Einaktern ist der Gondoliere das Stück mit tragischem Ausgang. Die Handlung ist in das Venedig des anbrechenden 18. Jahrhunderts verlegt, sie gipfelt in einer Szene, in der ein unschuldiges Mädchen, in der Maskierung als Mann angesehen, dem Dolch eines hintergangenen Ehemannes zum Opfer fällt, und sie führt zu einem weiteren Höhepunkt in einer Wahnsinnsszene. Man könnte sich eine fantastische Musik dazu denken, die qualmt und raucht und mit den stärksten Farben aufträgt, aber Reznicek ist es um etwas anderes zu tun. Er bleibt immer in den Grenzen, die ihm, einem der feinstgebildeten unter unseren Komponisten, gezogen sind. Klare Melodik durchzieht das Ganze, ob es sich nun um die Dialogszenen, um rein Lyrisches oder um erregte Partien handelt, und erst recht sind die rein instrumentalen Teile Muster eines durch gefälligen Charakter auffallenden Stils. Von allem geht eine gleichmäßig angenehme Wirkung aus, die unangenehmen Überraschungen fehlen, aber von heißer Glut ist wenig zu verspüren, und mehr als einmal beobachtet man den Komponisten, wie er sich auf die Bahn konventionellen Musizierens treiben läßt. Auf das Vorzüglichste einstudiert und günstig besetzt, fand die Oper eine beifällige Aufnahme. Der anwesende Komponist wurde durch oftmalige Hervorrufe geehrt.

»Der Bucklige des Kalifen« ist die geschickt gemachte, auf die kleinstmögliche Form gebrachte Verarbeitung einer orientalischen Erzählung. Wenn lustig gespielt, wird die Geschichte von den vier Bürgern aus Bagdad, von denen jeder glaubt, den Buckligen umgebracht zu haben, und dem Tode durch Erhängen entgegensieht, überall zur Erheiterung des Publikums beitragen. Daran wird auch die Musik ihren Anteil haben. Sie ist nicht übermäßig lebendig, aber sie stammt von einem Musiker, der aus eigenem schöpfte und schon bemerkenswert geschickt im Gestalten einer einheitlich verlaufenden Szene verfährt. Bei uns würde man sagen, Casavola gehöre der gemäßigt fortschrittlichen Richtung an, in Italien urteilt man wahrscheinlich anders darüber, doch hat jedenfalls dort die Oper rasch Anklang gefunden, und das bleibt die Hauptsache. — Beide Neuheiten fanden in *Carl Leonhardt* den ihren musikalischen Verlauf mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit überwachenden und regelnden Dirigenten, in *Harry Stangenberg* einen Spielleiter, der glückliche Ideen hat. *Alexander Eisenmann*

GEORG VOLLERTHUN: DER FREIKORPORAL (Hannover, Städtisches Opernhaus)

Bei dem bühnenkundigen Textdichter *Rud. Lothar* kann es nicht auffallen, daß die Handlung des »Freikorporals«, nach einer Novelle Gustav Freytags gestaltet, ganz und gar Theater, gewissermaßen visionär aus der Szene herausgestückt ist und verschiedentlich zu wirkungsvollen Bühnenbildern kristallisiert, ganz unterhaltsam verläuft. Die im allgemeinen an die Tradition gebundene, nur zu Zeiten in die Nachbarschaft der Neutöner gerückte Musik schmiegt sich in lebendigem Fluß dem Dialog an. Sie ist stellenweise (besonders in dem Intermezzo zwischen dem ersten und zweiten Bilde) etwas redselig, hier

und da koloristisch dick aufgetragen und nur sparsam mit (trotz anmutig gespannter Melodiebögen) sich bläßlich ausnehmenden lyrischen Ruhepunkten bedacht. Zu besonderem Reiz ist die Einfügung verschiedener Tanztypen gediehen, die der Rhythmik helle Lichter aufsetzen. Das Ganze stellt sich dar als die gediegene Arbeit eines phantasiebegabten Musikers, die daher weitere Erfolge beanspruchen dürfte. — Die Aufführung unter *Rudolf Krasselt* und *Hans Winckelmann* (Regie) war ein Muster vornehm durchgebildeter Bühnenkunst und wurde gestützt durch eine elegante Aufmachung und ausgezeichnete Besetzung, in den Hauptrollen: *Emmy Sack, Tia Lemnitz, Else Schürhoff, Walter Hageböcker, Paul Wiesendanger, Willy Wissiak* und *Adolf Lußmann.* *Albert Hartmann*

PAUL GRAENER: FRIEDEMANN BACH (Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater)

Das Werk hatte einerseits durch seinen Melodienreichtum — Graener hat, wie er selbst sagt, diese Oper »nur auf Musik« gestellt, d. h. auf gesangliche und instrumentale Reize — anderseits durch seinen szenischen Pomp und die Gedrängtheit seiner Handlung sowie durch einen packenden Schluß einen unbestrittenen, allen Durchschnitt weit überragenden Erfolg. Man braucht kein Prophet zu sein, um diesem »Friedemann Bach« eine glänzende Laufbahn vorauszusagen. Zusammenfassend darf man feststellen: diese Schweriner Uraufführung war *eine Bachfeier großen Stils*, die für alle Teilnehmer unvergeßliche Eindrücke hinterließ. Im Mittelpunkt der Handlung steht der genial veranlagte, aber von romantischen Phantasien angekränkelte Sohn des großen Johann Sebastian Bach. Er gerät am Hofe August des Starken in die Netze der Gräfin Brühl, deren Tochter das Ideal seiner Liebesträume ist, was er schwer büßen muß. Diese Titelpartie hatte in dem lyrischen Tenor der Schweriner Bühne, *Walther Ludwig*, den denkbar besten Vertreter. Auch die übrigen Hauptpartien waren mit auserwählten Opernkräften besetzt; Gräfin Brühl: *Erna Hauer-Aubel*, Komtesse Brühl: *Hilde Lingenstreu.* Die musikalische Leitung lag in den Händen des neuen Schweriner Generalmusikdirektors *Ladwig*, die Regie hatte *Julius Gleß*, beide legten große Ehre ein und mußten mit dem Komponisten und den Solisten unzählige Male vor der Rampe erscheinen. *Paul Fr. Evers*

JAROSLAV KRICKA: SPUK IM SCHLOSS (Breslau, Stadttheater)

Der Komponist hält vor der Premiere einen Vortrag. Dabei bekennt er: er will als Lustspielkomponist ernst genommen sein, vor allem von den Fachleuten. Dem in liebenswürdigster Form geäußerten Wunsch kann und muß man nachkommen. Die Melodien und Rhythmen seiner tschechischen Heimatlieder hat Kricka mit zärtlicher Sorgfalt und mit leidenschaftlichem Impuls zu prachtvoll klingenden, vom Zauber einer farbenfrohen Instrumentation umgebenen Opernummern verarbeitet. In einem aus einer englischen Novelle (»Das Gespenst von Canterville«, von Oscar Wilde) gearbeiteten Buche? Jawohl. Denn der Textdichter hat dem Komponisten zu Gefallen die Handlung in die Tschechoslowakei verlegt. *Jan Löwenbach* schrieb dem Komponisten ein Buch fürs böhmische Herz, einerseits, und anderseits für den vom Niggerbazillus infizierten Geschmack des Publikums. Sein Buch war, das zeigte sich bei einer Probeaufführung in Brünn, fürs Theater nicht brauchbar. Der Praktikus *Max Brod* half nach. Das Zwittrige — Nationalismus und Amerikanismus, Operette und Oper — konnte er nicht aufheben, stilistischen Halt bekam das Ganze durch seine Umarbeitung nicht, aber sie rettete das Stück fürs Theater. Wenn Buntheit ein Charakteristikum des Theaters (als Unterhaltungsstätte) ist, dann ist Krickas Musik waschechtes Theater: Ouvertüre, Rezitativ, formgebundener Gesang, Scherzo mercantile, Polka, Marsch, Fugato, Valse noble, Valse douce, Slow-fox, Black-bottom, One-step. Im einzelnen alles sehr fein, kunstvoll und doch locker geformt. Die Musik kann sich hören und sehen lassen, um ihrer Sauberkeit, ihres Elans willen. Das Ganze, vom poetischen Vorwurf, dem Wildeschen Märchen mit merkantiler Skrupellosigkeit abgetrennt, ein Abendstück für das Theater, dessen Publikumspsychologe sagt: Man muß die Leute heutzutage durcheinander amüsieren.
Musikalische Wiedergabe — *Carl Schmidt-Belden* — lebendig, starke szenische Initiative der Regie — *Werner Jacob* — reizvolle Bilder — *Wildermann* — hervorstechende Einzelleistungen von *Erica Darbo, Gerd Herm. Andra* und *Karl Rudow.*

Rudolf Bilke

BERLIN

OPER

Ermanno Wolf-Ferrari ist nunmehr nach mancherlei Abschweifungen ins Gebiet der veristischen Oper, der romantischen Tragödie zu seiner ersten Liebe zurückgekehrt. In seiner »*Schalkhaften Witwe*«, die an der Berliner Staatsoper zur ersten Aufführung in Deutschland kam, finden wir ihn wieder im Fahrwasser der italienischen Komödie vom Goldoni-Typ, der er seine ersten Erfolge und seinen Weltruf verdankt. An dem von *Ghislamberti* zum Opernlibretto eingerichteten Goldonischen Stück mag den Komponisten die Gelegenheit besonders gereizt haben, die vier Liebhaber der schalkhaften Witwe vierfach verschieden national charakterisieren zu können. Der adelsstolze Spanier, der lebhafte und galante französische Marquis, der phlegmatische englische Lord und der feurige leidenschaftliche italienische Kavalier wetteifern um die Gunst der schönen Frau, die mit ihnen ein artiges Possenspiel anstellt, sie in mannigfachen Verkleidungen auf die Probe stellt, und die sich schließlich für den italienischen Landsmann als den einzigen sie wahrhaft Liebenden entscheidet. Wolf-Ferrari zeigt sich in dem neuen Werk kaum von einer neuen Seite. Seine früheren Vorzüge, die leichtflüssige, anmutige Melodik, die Klarheit und Durchsichtigkeit des formalen Gefüges, die glückliche dramatische Charakteristik und die gewählte und geschmackvolle Art der Orchesterbehandlung finden sich auch in der neuen Partitur ungemindert wieder. Man hört dieser Musik wohlgelaunt und angeregt zu, empfindet sie als eine angenehme, geistvolle Unterhaltung. Freilich ist der Inhalt des artigen Spiels für einen ganzen Theaterabend etwas zu dürftig, und infolgedessen erscheint auch die musikalische Substanz als etwas dünnflüssig und nicht sehr nachhaltig wirksam. Die Aufführung unter Leo Blechs temperamentvoller und beschwingter Leitung war vorzüglich. Die schalkhafte Witwe war *Vera Schwarz*, die in Erscheinung, in Gesang und Spiel als überlegene Virtuosin und Schauspielerin dauernd zu fesseln wußte. Die vier Liebhaber: *Emanuel List*, ein gewaltig stimmkräftiger Spanier; *Theodor Scheidl* als phlegmatischer Engländer überaus komisch wirkend; *Fritz Soot* als gewandt agierender Franzose und *Marcel Wittrich*, der als Italiener seinen üppigen und glanzvollen Tenor wirkungsvoll entfaltet. Eine zierliche, reizend kokette Kammerzofe war *Tilly de Garmo*; neben ihr behauptet sich *Domgraf-Faßbaenders* lustiger, gewandter, schönsingender Arlecchino, und auch *Waldemar Henke* wäre zu nennen, in einer komisch-parodistischen Nebenrolle als Schwarzhemd-Domestike. *Teo Ottos* Bühnenausstattung bringt venezianische Ansichten voll feinem Reiz, sündigt aber im Schlußbild durch eine aus dem Rahmen des Ganzen fallende übertriebene, ja schon protzig anmutende Entfaltung von Prunk.

Die Städtische Oper brachte *Puccinis* bewährte und unentbehrliche *Boheme* in einer neuen Inszenierung heraus. Das Besondere dieser Aufführung ist die *Ivogün* als Mimi. Durch die Zartheit, das leichte, schwebende und seelenvolle Ausschwingen ihres Gesanges werden alle Szenen der Mimi zu besonderen Köstlichkeiten des Klanges. Die von *Breisach* geleitete Aufführung ist auch im übrigen sehr anerkennenswert. Zumal *Koloman Pataky* aus Wien, in Berlin wenig bekannt, gewann die Hörerschaft sofort durch seinen glänzenden, sehr italienisch anmutenden Tenor. Seinem Rudolph stellt *Gerhard Hüsch* einen fast gleichwertigen Marcel zur Seite. *Irene Eisinger* verfeinert die gewöhnlich mit einem Stich ins Ordinäre gegebene Musette, bleibt jedoch der Rolle an Fülle des Klanges und Stärke der Akzente manches schuldig. *Kaspar Nehers* Bühnenbilder betonen das Arme-Leute-Milieu mehr, als für ein Schaustück, was die Oper doch auch sein soll, empfehlenswert erscheint. Glücklich erscheint nur die Ausnutzung der Drehbühne im zweiten Akt, der uns das Café Momus bald von innen, bald von außen zeigt, und zur Belebtheit der Szene beiträgt. Dem Regisseur *Curjel* wird diese wirksame szenische Nuance allgemein zugeschrieben.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Zu dem, was die neue Musik an künstlerischer Besinnung gebracht hat, gehört die heute mehr denn je geltende Einsicht, daß zwischen dem Notenbild und seiner vom Komponisten gewollten Belebung verschiedene Darstellungsmöglichkeiten liegen, aber nur eine sinnvoll

richtig sein kann. An diese eine Verdolmetschung des Notenbildes möglichst nahe heranzukommen, sie aus dem neuen Musikwillen ursprünglich, gleichsam aus den Sprachwurzeln heraus, zu sprechen, das ist die große Reproduktionskunst unserer Tage, schwieriger und verantwortungsvoller als zu früheren Zeiten der Stilerneuerung. Auf der einen Seite fälscht die noch im Blute liegende Romantik, auf der andern ihre mißverstandene Reaktion, die neue Nüchternheit und Sachlichkeit. Beides ist nicht die Musiksprache der Gegenwart, und was sie zu sein schien, wird jetzt überwunden.

Furtwängler, wie alle seiner Generation romantisch belastet, sucht und findet als universal umfassender Musiker die Synthese des neuen Stils. Gelegenheit dazu gab er sich im zweiten Philharmonischen Konzert in *Wladimir Vogels zwei Etüden für Orchester*. Was hier der begabte Busonischüler geistvoll und mit starker Phantasie ins Notenbild gebannt hatte, das verdolmetschte Furtwängler mit einer überzeugenden Überzeugtheit, mit dem Glauben an den neuen Weg und den Geist eines neuen Musikwillens. Was diesen Weg schließlich doch mit solchen der Vergangenheit verbindet, das stellt sich von selbst ein, was ihn davon unterscheidet, das zeigte Furtwängler als Neuland mit Entdeckerfreuden auf. Vogels Musik ist nicht vom Mars gefallen. Bekannt anheimelnde, erdhafte Kräfte bewegen die Ritmica funebra wie die Ritmica scherzosa, aber der Geist und die Sprache, daraus sie bewegt werden, ist neu, ist Gegenwart. Die zweite Attraktion des Abends war der bisher nur vom Hörensagen bekannte amerikanische Geiger *Milstein*, der Dvoraks a-moll spielte, eine naturhaft ausgesprochene Begabung, ein geborener Geiger, dem technisch Schwierigstes wirklich spielend gelingt und dem Urmusikantisches die Seele geprägt hat. Beethovens Pastorale, eine Meisterleistung Furtwänglers, schloß das Konzert.

Das Programm des zweiten *Bruno Walter*-Sinfoniekonzertes füllte neben einer unterhaltsamen Sinfonia von J. Chr. Bach Beethovens Neunte. Trotz ihres Alters auch für große Dirigenten noch immer eine reiz- und verantwortungsvolle Aufgabe. Die Dimensionen dieses Kolosses übersichtlich zusammenzurücken, vor allem den leicht auseinanderbrechenden, mächtigen Finalsatz als wirkliche Krönung der vorausgehenden erscheinen zu lassen, das ist schon eine Dirigentenleistung, die man nicht oft erlebt. Bruno Walter bereitete sie vor, indem er die drei ersten Sätze aus ihrer inneren Gegensätzlichkeit heraus so scharf wie möglich ausprägte, um also ausgerüstet die Besteigung des letzten großen Gipfels in Angriff zu nehmen. Als der Bariton erstmalig einsetzte, löste er tatsächlich eine gewaltig aufgespeicherte Spannung aus, zu neuen gewaltigen Spannungen hinführend. Das erste Wagnis war gelungen. Die straffe Weiterführung der eingeschlagenen Route, der prachtvoll disziplinierte *Bruno Kittelsche Chor* und das selten so aufeinander abgestimmte Soloquartett (*Ria Ginster*, *Hilde Ellger*, *Julius Patzak* und *Hermann Schey*) krönten das Werk.

Unter den weiteren Sinfoniekonzerten war das zweite des *Berliner Funkorchesters* von besonderer Bedeutung. *Strawinskij* stand am Dirigentenpult, eigene Werke zu dirigieren, darunter die *Uraufführung eines Concerto in D für Violine und Orchester*. Der Geiger *Dushkin*, ein erlesener Könner seines Instrumentes, hatte es in enger Fühlungnahme mit dem Komponisten und mit großer Hingabe an seine schwierige Aufgabe studiert. Strawinskij macht hier den tollkühnen Versuch, sein eigener Antipode zu werden. Sicherlich ist er in seiner Art sehr vielseitig und immer darauf aus, sich Neues zu erschließen, und je mehr er dabei, selbst von Pergolese ausgehend, zu sich selber kommen kann, desto größer ist der Erfolg. Siehe die Sinfonie des Psaumes. Hier aber versucht Strawinskij, ohne seine ureigensten Waffen das ihm heterogene Gebiet der absoluten Musik zu erobern. Wie er sich dabei aus der Affäre zieht, ist im einzelnen, im dritten Satz sogar mit einer gewissen Geschlossenheit, interessant zu hören. Als Ganzes aber war es ein Mißerfolg, ein Absinken des Schöpferischen, das stellenweise bis an die Grenze des Banalen geht. Und daran konnte das reiche Arsenal seiner virtuos gehandhabten Orchesterkoloristik nichts ändern, daß hier ein sehr gewagtes Experiment mißlungen ist. Ein Meister der Farbe, der mosaikartigen Fläche, des Rhythmus scheiterte am Linearen, das ist das Fazit dieser »Welt-Uraufführung«.

In einem Konzert der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hatte man die seltene Gelegenheit, wieder einmal ein *Schönberg*-Werk auf sich wirken zu lassen, die sieben Sätze der Serenade op. 24, eines der ersten, darin er thematisch mit Gruppierungen des Zwölftonsystems arbeitet. Kleinarbeit in kleinen Formen für sieben Instrumente und

eine Singstimme, in eigensinnigster Konzentration und Konstruktion. Wie immer, hier und da stark plastisch, mit ein paar Gesten eine ganze Situation erfassend, dann überindividualistisch sich verlierend, ohne Kraft, die mosaikartige Melodik zusammenzuhalten. Vorher hörte man ein Quartett von *Artur Hartmann*, durchgehend gekonnt, einheitliche, trotz ihrer seelischen Kompliziertheit scharfumrissene Vorstellungen, alles klar und zielbewußt in die Linie und in den Klang gezwungen.

Das *Lener-Quartett* begann einen Beethoven-Zyklus. Man bewunderte wieder diese echt ungarisch bedingte Natürlichkeit ihrer Musikalität, das unmittelbare dichte Herankommen an die Komposition, nicht zuletzt die auferlegten Hemmungen, die dem Geschmack und der Ehrfurcht vor dem Meister entspringen. — Das *Rostal-Quartett* gab eine klangschöne Leistung in Bartoks op. 7. Die frei und groß ausschwingende Linie, der Reichtum an geistvoll kontrastierenden Einfällen sowie eine nur im frühen Bartok zu spürende verhaltene Gefühlswärme kamen zu packender Darstellung. — Das *Wendling-Quartett* spielte Reger, Haydn und Dvorak. Zu populären Preisen, in der nur halbgefüllten Singakademie. Schade drum, daß die musikantisch echte und geistig vornehme Art dieser Vereinigung, die sich von jeder Sensation fernhält, leider aber über Reger nicht hinausgeht, die Misere des schlechten Konzertbesuches so fühlbar zu spüren bekommt.

Im Sonatenabend der Pianistin *Irene Jacobi* und des hier erstmalig erscheinenden Geigers *André de Ribaupierre* rückte das musikalische Interesse gleich in der Mozartsonate stärker auf die Seite des letzteren. Irene Jacobi hat ihre spielerischen Qualitäten, doch die nachschöpferischen sind nicht immer gleich zuverlässig und im Zusammenspiel zu egozentrisch. Die große innere Leichtigkeit, die feine dynamische Ausbalanzierung des Mozartspiels liegt ihr nicht, wohl aber dem Geiger. In Ernest Blochs kompositorisch ungleichwertiger Sonate zeigte sich Ribaupierre als echten Könner modernen Formats. Besonders der erste Satz, der gelungenste auch des Werkes, eine kraftvoll düstere Musik, wurde hervorragend interpretiert. — Unter den Sängerinnen ist als Debutantin *Miliza Korjus* zu nennen, mit der schönen Naturanlage eines hohen Koloratursoprans, leider, wie so oft bei solchen Stimmen, völlig einseitig ausgebildet. Die untere und mittlere Lage sind flach und ohne Resonanz geblieben. Die Kopfstimme leidet naturgemäß darunter in Färbung und Timbre. — Die Idee, einmal den unbekannten Schubert zu singen, war ausgezeichnet. Daß *Hilda Crevenna* dabei fast durchgehend auf Stücke großpathetischen Stils verfiel, wozu die Kraft ihres Mezzo nicht ausreichte und daher der richtig empfundene Vortrag nur Andeutung blieb, war ein bedauerlicher Irrtum, der die schöne Idee wieder in Frage stellte. Versagte hier die Darstellung, so versagte im ersten Konzerte *Alexandra Triantis* der Komponist. Um dem typischen Allerweltsprogramm zu entgehen, hatte die Sängerin Brahms' nicht sonderlich einfallsreiche Magelonenlieder gewählt, zu denen der Schauspieler *Lothar Müthel* den verbindenden Text, Tiecks bekanntes Märchen vorlas. Trotz bester Darstellung beider Interpreten, trotz der tadellosen Begleitung *Michael Raucheisens*, blieben die Lieder mit wenigen Ausnahmen farblos und uncharakteristisch. — Die Französin *Madeleine Grey* hat große Chancen, eine zweite Yvette Guilbert zu werden. Der Hauptreiz ihres durchaus musikalischen Programms, eine umfassende Folklore, dazu Stücke alter und neuer Struktur, lag im Schauspielerischen, und zwar in einer Vielseitigkeit der momentanen Ein- und Umstellung, die verblüfft und hinreißt.

Otto Steinhagen

Orchester in Not

Berlin ist infolge seiner katastrophalen Finanzlage außerstande, den vor zwei Jahren mit den Philharmonikern abgeschlossenen und namhafte Existenzbeihilfe zusichernden Vertrag innezuhalten. Wenn nicht noch irgendein Ausweg gefunden wird, steht eins der berühmtesten Orchester der Welt im Frühjahr vor der Auflösung. Doch ist das nur ein Beispiel für andere: auch das Berliner Sinfonieorchester kämpft verzweifelt um sein Dasein. Erstklassige Orchester — in dem jeder ein wirklicher Künstler sein soll — können aus sich heraus nicht bestehen und müssen deshalb entweder staatlich oder städtisch subventioniert werden. Aber Staat und Kommunen haben heute, objektiv gesehen, schlimmere Sorgen, als die um ideale Kunstpflege. Die deutschen Orchester von Rang sehen also dem Niedergang entgegen. Leider steht es so, daß in Zeiten der Not der Musikhandwerker, der zu jeder Konzession in bezug auf Niveau und Geschäftspraxis bereit ist, immer dem

verantwortungsbewußten Künstler den Rang ablaufen wird.
Für Berlin kommt noch etwas anderes hinzu, das den Bedarf weit übersteigende Angebot von guter Orchestermusik: zwei Opernorchester, Philharmoniker, Sinfonieorchester, Funkorchester, Taubes Kammerorchester, Berliner Konzertverein (Orchester arbeitsloser Musiker), ferner achtbare Orchestervereine wie Orchester der Schutzpolizei, Akademisches Orchester, Sinfonie-Verein, Ärzte-Orchester usw. Woher soll das Publikum kommen für eine derartige Fülle von seriösen Orchesterdarbietungen? Soll man klagen über den enthusiastischen Musikeifer in den vielen privaten Orchesterverbänden, wenn dort unter Leitung eines erfahrenen Fachmannes gut musiziert und damit das Kunstverlangen eines Kreises dankenswert erfüllt wird? Soziologisch bedingte Wandlungen im Musikleben würden im ruhigen Zeitlauf den berufsmäßigen Orchestermusiker weit weniger vernichten, als im Gegenwartsmoment der allseitigen Krisen, zu denen noch die Invasion mechanischer Musikübertragungen als Ausrufungszeichen der Not kommt.

*

Für das Philharmonische Orchester sind die Konzerte Furtwänglers, Bruno Walters, Ungers, der Brucknervereinigung (Dr. Gatz) und die populären Abende unter J. Prüwer noch das verhältnismäßig sichere Fundament, aber natürlich noch nicht ausreichend zur Existenz, die über ein Vegetieren hinausgehen soll. Die Verpflichtungen für Gastdirigenten werden seltener. Der ehemals gutsituierte Chor der Singakademie, der die Philharmoniker alljährlich für etwa zehn bis zwölf Aufführungen engagieren konnte, ist heute durch die Zeitsituation und durch unglücklichen Verlust des Vereinsvermögens (Veruntreuungen) ebenfalls in bedrängte Lage geraten. Um so mehr imponierte die ruhige Kraft des Chors und seines langjährigen Direktors *Georg Schumann*, die dieswinterliche Abonnementsreihe mit dem neueinstudierten »Judas Maccabäus« Händels zuversichtlich zu beginnen, das gewaltige Chordrama geschlossen und chorisch glänzend durchzuführen und damit an zwei aufeinander folgenden Abenden die Philharmonie fast ganz füllen zu können. Unter den Solisten zeichneten sich besonders *Mia Neusitzer-Thoennissen*, *Hilde Ellger* und *Albert Fischer* aus.
Gutbesucht und künstlerisch wertvoll war auch ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung des Münchener Dirigenten *Hans Adolf Winter*, der in seiner Landsmännin *Emmy Braun* eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Pianistin einführte und selbst als sicherer, musikalisch disponierender Führer besten Eindruck machte. Das Programm schloß mit einer Erstaufführung der »Hary János«-Suite von *Zoltán Kodály*, sehr wirkungsvoll ab. Diese für Konzertzwecke aus einer gleichnamigen Oper zusammengestellte Folge von charakteristischen, glänzend klingenden Stimmungsstückchen macht auf die vollständige Opernmusik neugierig.
Das Berliner Sinfonieorchester ist im vergangenen Monat unter verschiedenen Dirigenten aufgetreten und hat auch mehrere bemerkenswerte Solisten begleitet. So vermittelte Ernst *Kunwald* in einem Sonntagskonzert die Bekanntschaft mit der ebenso virtuos wie musikantisch belebt spielenden Pariser Geigerin *Colette Frantz*, im Violinkonzert op. 19 von Prokofieff, einer modernen und geigerisch gewiß nicht leichten Aufgabe. — In einem Sonntagskonzert Fr. Weißmanns hörte man den technisch zuverlässigen, geistig allerdings Beethovens Es-dur-Konzert nicht ganz gewachsenen Pianisten *Franz Wagner*, bekam man, neben Standardwerken, als kühne Sonntagsbeilage *Arnold Schönbergs* »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene« op. 34 (von Klemperer uraufgeführt) in durchsichtiger Darstellung geboten. Das gutbürgerliche Publikum dieser Konzerte zollte Schönberg freilich Beifall, garniert mit Zischen. Aber derartige Lehrproben neuer Musikbetrachtung sind nötig und dem Dirigenten Weißmann als Verdienst zu buchen.
Noch zwei Gastdirigenten am Pult des Sinfonieorchesters. *Efrem Kurtz* gab dem Concerto grosso (d-moll) von Vivaldi eine frischbeschwingte und straffe Auslegung. Mehr noch als er interessierte die mitwirkende Pianistin *Maria Donski*. Im Chopinkonzert f-moll ließ sie eine spielende Fertigkeit und den unverkennbaren, echten Chopinton hören. — *Marc Lavry*, der schon im Vorjahre mehrfach im Bachsaal erschienene baltische Komponist und Dirigent, führte als sinfonisches Hauptstück seines Programms Tschaikowskijs e-moll-Sinfonie auf: sehr gewandt und lebendig, wie ein guter Musiker, allerdings ohne überragende Persönlichkeitsdiktion.
Ein »Berliner Musikverein zur Pflege des deutschen Musiklebens« hat sich konstituiert, und er gedenkt regelmäßig Sinfoniekonzerte mit ersten Solisten, dem Orchester arbeits-

loser Musiker (Berliner Konzertverein), unter Leitung *Paul Scheinpflugs* zu veranstalten. Wenn der Verein imstande ist, einen neuen festen Interessentenkreis zu werben, ist seine Wirkung sinnvoll und gut, auch sozial verdienstvoll in der Beschäftigung stellungsloser Künstler. Diese Voraussetzung scheint zuzutreffen, wie die beiden ersten, in der Krolloper veranstalteten und verhältnismäßig rege besuchten Konzerte bewiesen. Im ersten hörte man Beethoven, mit *Lotte Leonard* und dem sich im Violinkonzert auszeichnenden Geiger *Diez Weismann;* das zweite Programm enthielt u. a. das von *Johannes Strauß* sehr plastisch geformte Beethovensche Klavierkonzert in c-moll und Ariengesänge *Mafalda Salvatinis* (Weber, Verdi). Scheinpflug führte das Orchester zu respektablen Gesamtleistungen an.

Kammermusik und Klavier

Das *Quartetto di Roma*, aus römischen Akademiemitgliedern zusammengesetzt, trat erstmalig mit schönem Gesamterfolge in Berlin auf. Vier ausgezeichnete Spieler und Musiker, die außer Schumann und Glazunoff eine Tondichtung »La Venere dormente« (nach Giorgiones berühmtem Bild) von *Alberto Gasco* und ein »Amerikanisches Kaleidoskop« von *Werner Janssen* als Neuheiten vorbrachten. Das italienische Stück ist eine im Klanggefühl konzipierte Paraphrase und inhaltlich nicht sehr stark. Der Amerikaner geht in seinem vielfarbenen und rhythmisch bis zu Jazzsynkopen vordringenden Werk neuzeitlicher vor, verrät in manchen der rasch wechselnden Stimmungsbilder aus dem amerikanischen Betrieb den Atem des intuitiv erfaßten Lebens.

Das Wiener *Kolisch*-Quartett bewies an seinem ersten Abend wieder seinen hohen Rang im Artistischen und seine künstlerische Leistungsfähigkeit in der erstaufgeführten »Lyrischen Suite« von *Alban Berg*. Sie ist aus einem echten Ausdrucksdrang primär entstanden, aber mit ihrer formschöpferischen Geschliffenheit und Reife teilweise — besonders auffallend in den schnelleren Sätzen — auch ins Bereich des musikantisch Spielerischen gelangt. Ein Beispiel dafür, daß man auch auf diesem Wege dem neoklassischen Stil sich nähern kann.

Mit *Stephan Bergmann* als aktivem Klavierpartner spielte das wieder exzellent musizierende *Guarneri*-Quartett Klavierquartette von Schumann und Brahms, dazwischen das Beethovensche Streichquartett A-dur op. 18, das der Vereinigung besonders gut gelang. Aber wann wird sie sich den lebenden Komponisten eifriger zuwenden? — Das *Havemann*-Quartett stellte hinter einem groß und überlegen gefaßten Beethoven (op. 59, Nr. 2) sogar zwei Novitäten: *Hans Schröders* »Briefe« (auf Gedichte von Morgenstern) für Sopran und Quartett und *Karl Bleyles* op. 37 in a-moll. Die Tücke des Abendplans verhinderte leider die Wahrnehmung dieser Erstaufführungen.

Mayer-Mahr verband sich neuerdings mit *Gustav Havemann* zum Kammermusikspiel, und der mit Beethovens Violinsonaten künstlerisch bedeutsam gestaltete Abend, gipfelnd in der Kreutzer-Sonate, bewies das anhaltende Interesse für diese längst geschätzten Sonntagsveranstaltungen des Pianisten. — Der Violinabend von *Mischa Elman* verlief, wie gewohnt, konventionell im Programm, geigerisch beurteilt natürlich wieder glänzend. — Ein durch Furtwänglers zweites Konzert verheißungsvoll eingeführter Geiger, *N. Milstein*, hat an seinem eigenen Abend die hochgespannten Erwartungen nur teilweise erfüllt, nur im Nachweis einer wirklich virtuosen Griff- und Bogenkunst. Sein Musikinstinkt reichte aber über das Blickfeld der technischen Wirkung kaum hinaus, und sein Bach (Solosonate g-moll) hat schmerzlich das Wesentliche, vergeistigte Höhe und Kraft, vermissen lassen. — Den geschlossenen Eindruck eines guten Spielers und Musikers hinterließ der Cellist *Horace Britt.*

*

Die Klavierspieler sind inzwischen — trotz der schlechten Konjunktur für derartige Veranstaltungen — schon mit starker Vorhut eingetroffen. *Edwin Fischer* spielte Beethoven; die Zuhörer zogen sich bis zum Podium hinauf. Mit vollem Recht, denn Fischers kraftgeladene, innerlich geballte Spielart paßt für die kämpferisch schwere Beethovenmusik sehr gut. — Ähnlich egozentrisch spielte *Elly Ney*, die den bei Frauen so seltenen genialen Zugriff hat: Beethoven und Bach erstanden groß im Format. Bei Chopin freilich fand sie nicht immer den letzten feinen Charakterton im Rubato, während heroische Aufschwünge wieder ganz echt herauskamen.

Repräsentant und Vorbild der anderen Gruppe, die aus dem Spiel- und Formerlebnis zum Kunstwerk gelangt, ist *Walter Gieseking*. Seine Besessenheit widerlegt die unsinnige Behauptung, daß Objektivität aus kalter

Fertigkeit herrührt. Man kann Debussy nicht stimmungsdichter, Schumanns »Kinderszenen« nicht poetischer und formvollendeter spielen als der typisch moderne Klavierist Gieseking. — Ihm in mehrfacher Hinsicht verwandt ist *Karol Szreter*, dessen Entwicklung zur männlichen Kraft und Verve überraschte (Bach—Busoni; Brahms: Händel-Variationen). Somit wird seine längst bekannte Feinkultur glücklich ergänzt und das Vollbild einer bereits bedeutenden Erscheinung gegeben.
Ein solider Könner und Musiker, *Walther Kerschbaumer*, spielte Klassiker und Romantiker. In Beethovens op. 111 freilich konnte er die gewünschte dämonische Konzentration nicht erzwingen. — Mit hervorragenden pianistischen Anlagen versehen, dürfte aus dem jungen Dänen *Gunnar Johansen* noch ein Künstler von Rang werden, wenn sein musikalisches Eigenleben erst stärker erwachen sollte. — Den Klavierabend der fleißigen und begabten *Hilde Dettmann-Viëtor* kann man mit Hochachtung erwähnen. Aber auf die sechsjährige *Ruth Slenczynski* und ihren phänomenalen Instinkt für den Kern alles Musizierens ist ein Ausruf des Erstaunens zu setzen. *Karl Westermeyer*

OPER

DRESDEN: Was unsere Oper bisher gemacht hat? Brave Neueinstudierungen der »Verkauften Braut« und des »Barbiers von Sevilla«. Dann gemeinsam mit dem Schauspielhaus eine Erneuerung von »Prinz Methusalem« von Johann Strauß, wobei die von Berlin gekommene Soubrette Marie Elsner einen Bombenerfolg hatte. Dann ist *Wolf-Ferraris* »Schalkhafte Witwe« als Nachlese der Berliner Premiere gekommen, ohne stärker als durch die sehr nette und feine Wiedergabe mit *Kutzschbach* am Dirigentenpult und *Staegemann* als Regisseur zu wirken. Sehr erschütternd war das alles nicht. Der relativ bedeutendste Spielplangewinn ist eine schöne stilvolle Erneuerung des *Gluckschen »Orpheus«* unter *Fritz Busch* mit *Martha Fuchs* und *Helene Jung* als wechselnden Vertreterinnen der Titelpartie. Und das Erfreulichste: das Werk hält sich bis jetzt im Spielplan und kann fast jede Woche gegeben werden. Man hat manchmal den Eindruck, als ob augenblicklich in Dresden ein Meister um so höher im Kurs stünde, je älter er ist. Das hat was für sich, aber mit diesem Betrieb wird eine Oper allmählich zum Museum. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: *Rudolf Scheels* Neuinszenierung des alten *Don Pasquale* von Donizetti knüpft an die Aufführung des »Barbier« an und macht sich die Erfahrungen zunutze, die sich beim Versuch der Regeneration jener urbildlichen Opera buffa ergaben. Es wird diesmal der Schein einer radikalen Umformung vermieden, der man ja doch im Rahmen des normalen Opernbetriebs kaum genügen könnte, und gleichwohl soviel an Einfällen aufgeboten, um den Abend kurzweilig, soviel an spielerischem Stilrahmen, um das Werk dabei distanziert zu erhalten. Gewiß auch hier eine Zwischenlösung, aber eine graziöse und bescheidene, die sich in der berühmten Dienerszene mit Recht ihren Sondererfolg holt. Am Werk läßt sich hören, wie anständig das junge Bürgertum die Erbschaft des feudalen neapolitanischen Intermediums übernahm, wie sicher es mit den alten Masken die eigenen Gesichter und Absichten umkleidete: der böse Intrigant von Anno dazumal wird zum überlegenen bürgerlichen Intellektuellen, dessen Intrige der liebenden Freiheit dient; der lächerliche Alte zum Feudalherrn, dessen Macht in der Ökonomie liegt und ökonomisch gebrochen wird. Die Musik, unter einer Staubschicht, die sie kleidet, verwandelt den großen Rossini ins Gemäßigte und Behagliche, hat aber noch letzten Anteil an der Formtradition; nur gelegentlich wird sie von frühindustrieller Banalität aufgeschreckt, und man begreift, warum Verdi jenen Traditionsraum verlassen mußte. Musikalisch darf die Aufführung nicht an der Berliner unter Walter mit der Ivogün gemessen werden. Aber Herr *Seidelmann* dirigierte hübsch und sorgsam, wenn auch nicht durchwegs so streng, wie die Oper gedacht ist; Herr *Griebel* gab einen rechten und pitoyabeln Pasquale, Herr *Ziegler* den Malatesta mit der geforderten Souveränität der Klugheit, das graziöse Fräulein *Ebers* zeigte sich ernsthaft um Koloratur bemüht, und Herr *Reinecke*, darstellerisch nicht allzu glücklich, sang so musikalisch wie stets. Es war ein hübscher Abend. Verzichten freilich möchte man auf eine Conférence, die weder das Spiel wahrhaft durchbricht noch wahrhaft in ihm verbleibt. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GENF: Nach der Dresdener und der Pariser Oper lud die »Genfer Gesellschaft für internationale Festspiele« das Stadttheater von *Basel* ein, während der 12. Völkerbundstagung die deutschen Meisteropern Fidelio,

Zauberflöte, Don Giovanni, Tristan und Isolde aufzuführen. Unter der vorzüglichen Spielleitung *Oskar Wälterlins* und mit den Dirigenten *Felix Weingartner* und *Gottfried Becker*, dank jedoch ganz besonders hervorragender Sänger aus Deutschland, Österreich und Italien, kamen unvergeßliche Aufführungen zustande, von denen ein starker völkerverbindender Impuls ausging. Von den Bühnenvirtuosen seien die besten wenigstens namentlich erwähnt: Elisabeth Schumann, Lotte Schöne, Margrit Bäumer, M. Olszewska, Dusolina Giannini, Edith Falusch, Käthe Heidersbach, Fritzi Jokl, Helene Wildbrunn, Paul Bender, Karl Hammes, Joseph Rühr, Kurt Taucher, Fernando Autori. Die großartig geschlossenen Aufführungen gehören zu jenen seltenen Abenden, an denen man innerlich bereichert das Theater verläßt mit dem beglückenden Staunen, daß dergleichen in unseren Tagen noch möglich ist.

Willy Tappolet

HAMBURG: Vorläufig leidet die Oper in den sichtbaren Auswirkungen noch nicht allzu stark unter den Sparmaßnahmen, die das Hamburger Finanzprogramm fordert. Erst für das nächste Jahr ziehen dunkle Gewitterwolken auf, die sich wohl aber auch wieder verziehen werden. Man soll vor allen Dingen darauf bedacht sein, Höchstleistungen zu erzielen, dann wird ganz von selbst der Besuch steigen und der Notwendigkeitsbeweis erbracht sein. Große Anziehungskraft übte ein Gastspiel von *Jovita Fuentes* (wie versichert wird, trotz des spanisch klingenden Namens eine echte Japanerin), die nach der Reklameoffenbarung eine wirklich »originale« Butterfly sein sollte; zierliche Erscheinung und romanische Beweglichkeit des Spiels prädestinieren sie allerdings zu dieser Rolle, sonst hörte man nur übliche, wenn auch kultivierte europäische Opernkunst. Die Erstaufführung von *Manfred Gurlitts »Soldaten«* war nach längerer Zeit wieder einmal eine fruchtbare Tat unserer bislang arg von Mißgriffen heimgesuchten Premierenpolitik. Das Werk, in einer eigentümlichen Mitte zwischen Romantik und Neuklassizismus stehend, verdient es gewiß, innerhalb einer Opernproduktion, die sich neue Gestaltungsmöglichkeiten sucht, zur Diskussion gestellt zu werden. Der Stoff selbst wirkt, trotz einiger atmosphärisch starker Szenen und eines ganz zeitgemäßen, expressionistisch anmutenden Bühnenstils, dramatisch (zumal durch die Kürzungen Gurlitts) etwas schwach, skizzenhaft, aber der kammermusikalisch aufgelichtete Satz Gurlitts, die Durchsichtigkeit der Empfindung, die Verbindung absoluter Musikformung mit dramatischem Ausdrucksgehalt fesseln im künstlerischen Problem, obwohl sich Intellekt und Einfall in dieser gepflegten, gesangstechnisch sehr spröde angelegten Partitur nicht ganz lösen. Eine gute Aufführung, von *Karl Böhm* musikalisch, von *Sachse* szenisch geleitet, brachte der Oper einen Erfolg, der im Lauf des Abends immer mehr an Wärme zunahm.

Max Broesike-Schoen

KÖLN: Die Kölner Oper, die jetzt (wie früher) an den Gürzenichkonzerttagen und Montags ständig geschlossen hält, hat Zeit gewonnen für die künstlerische Arbeit, die zusammen mit der eifrigen Werbetätigkeit in dem für die Zukunft entscheidenden Winter die Theaterbesucher aufrütteln will. Nach dem ungarischen Volksmärchen Hary Janos von Kodaly hatten wir gleichzeitig mit Berlin die erste Aufführung der *»Schalkhaften Witwe«*, des neuen Komödienspiels von *Wolf-Ferrari*, das die italienische Buffo-Heiterkeit Goldonis mit ihrer drastischen Charakteristik, mit ihren reizenden Unwahrheiten der Verkleidungen leicht untermalt. Die inhaltlich harmlose, in vielen Stilen bewanderte und doch geklärte Musik zeigt Wolf-Ferrari wieder als einen Meister des Konversationsstils. Rhythmisch graziös, tänzerisch belebt, spielerisch und gesanglich leicht war die Aufführung unter Eugen Szenkar und in der Inszenierung des Intendanten Max Hofmüller, der den Buffogeist der alten Commedia dell'Arte mit hohem Geschmack in die Komödie eingestimmt hatte. Unter den Darstellern verdient der mit herzhaftem Humor begabte Bariton *Felix Knäpper* als Arlecchino besonders genannt zu werden. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Als erste Neuheit der Spielzeit brachte die Leipziger Oper eine mit außerordentlicher Sorgfalt vorbereitete, stilistisch sehr geglückte Aufführung von *Alban Bergs* »Wozzeck« heraus. Der Eindruck dieses Werkes, das im zeitgenössischen Opernschaffen durchaus eine Sonderstellung beanspruchen darf, war in Leipzig der gleiche wie wohl überall. Alle ernst gesonnenen Hörer gewannen schon nach den ersten Szenen den Kontakt mit dieser Partitur, während diejenigen, die in der Oper nicht gern aus der Ruhe gebracht zu werden wünschen und

hier nur ihren sogenannten Genuß suchen, die nervenaufpeitschende Musik leidenschaftlich ablehnen. Sicher ist, daß wir heute, nachdem wir seit der stürmischen Berliner Uraufführung des »Wozzeck« einige Distanz zu dem Werk gewinnen konnten, immer mehr die Stärke seines Ausdrucks bewundern müssen, die sich über alle Unebenheiten der Technik hinweg durchsetzt. Die Leipziger Aufführung stand unter der musikalischen Leitung des jungen hochbegabten Kapellmeisters *Wilhelm Schleuning* und war von *Walther Brügmann* phantasiereich inszeniert worden. In den beiden Hauptrollen standen *Karl August Neumann* (Wozzeck) und *Ella Flesch* (Marie) auf der Bühne, beide sowohl in ihrer musikalischen Sicherheit als auch in der Intensität ihres Spiels ungewöhnliche Leistungen zeigend. Besonders rühmend muß im übrigen die Leistung des Orchesters hervorgehoben werden, das der faszinierenden Farbenpracht dieser Partitur nichts schuldig blieb.

Adolf Aber

PARIS: Die Große Oper brachte als erste Uraufführungen der Saison zwei Werke von Komponisten, die beide in der französischen Provinz Ämter als Direktoren von Konservatorien bekleiden. Es ist angezeigt, hinsichtlich des Textes der Oper »La vision de Mona«, Musik von *Louis Dumas* nicht allzu tiefgründige Untersuchungen anzustellen. Die Handlung, um deren dramatische Gestaltung sich zwei Textdichter, Desvaux-Verite und Fragerolle, bemühten, spielt an der Küste Bretoniens und bleibt dem nicht mit einem Textbuch Bewaffneten in ihrem Wechsel von Sturm, Schiffbruch, Alarmschüssen, Totenglocken, Nacht und Gespenstern eine ziemlich unerfindliche Geschichte. Die Musik des Komponisten muß als eine Talentprobe betrachtet werden. Von Lisztschen Harfenklängen und Lisztschem Melos angeregt, in Harmonik und Dynamik suchend gesteigert, manchmal leer laufend, zumeist immer bis zum Lärm aufgeregt, Freude am Spiel, an der Bewegung, an der Volkstümlichkeit der Thematik kennzeichnen die Art der Kompositionsweise Louis Dumas'. Als ausgezeichnete Darsteller verdienen die Damen Lapeyrette und Laval, und die Herren Ramband, Peret und Singher genannt zu werden.

Dem zweiten Werk, »La Duchesse de Padou« von *Le Boucher* lag eine Tragödie von Oskar Wilde zugrunde. Es kann dem Textdichter bzw. Bearbeiter Grosfils der Vorwurf nicht

erspart werden, daß er sich in manchen Stücken doch wohl gar zu sehr von seinen eigenen Intentionen leiten ließ und so dem Wildeschen Original nicht vollkommen gerecht geworden ist. Vor allem scheint mir die Grosfilssche Version in bezug auf Bissigkeit und Grausamkeit bedenklich übertrieben. Leider kann man auch hinsichtlich der Musik nicht die künstlerische Qualität feststellen, wie sie den Erwartungen kompositorischer Meisterschaft entspräche. Die Stellung des Komponisten im Entwicklungsgang der Komposition der Gegenwart jedoch gewinnt erfreulicherweise festere Konturen. Die klare Zeichnung der melodischen Linie und des formalen Grundrisses kennzeichnet den Komponisten als ernst zu nehmend. Im übrigen ist aber seinem Schaffen der Einfluß eines Richard Strauß nicht abzuleugnen, und es ist bedauerlich, daß der begabte Komponist es fertigbringt, nach stückweiser vorzüglicher Durcharbeitung der visionären Teile seiner Oper in den erstrebten Höhepunkten zu Gemeinplätzen gewöhnlichster Art herabzusinken. *Otto Ludwig Fugmann*

ROM: So wie der Spielplan der Königlichen Oper mit vier deutschen Werken ein Novum darstellt, so ist das Konzertprogramm des Augusteo für die Saison 1931—32 eine Bestätigung der Gerüchte, daß Mussolini, der sich als feinsinniger Geiger leidenschaftlich für Musik interessiert, mit einem verständlichen Wink den übertriebenen Nationalismus der Programme verscheucht hat. So verhandelt das Augusteo für zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Leitung *Furtwänglers*. Außerdem soll die Singakademie mit *Georg Schumann* nach Rom kommen, um die Matthäuspassion von Bach und Händels Israel aufzuführen. Auch das übrige Programm berücksichtigt Deutschland reichlich. Unter den Gastdirigenten sind *Fritz Busch* und *W. Mengelberg* neben dem Franzosen Pierre Monteux und dem Rumänen J. Nona Otescu. Von deutschen Werken wird die Neunte von Beethoven verheißen. Dagegen kann man sich zu Experimenten mit moderner Musik nicht entschließen. Man macht geltend, daß die über-

wältigende Mehrheit des Publikums nun einmal konservativ sei und die Minderheit die Festivals der internationalen Musikgesellschaft aufzusuchen pflege.
Als Solisten hat man u. a. eingeladen Huberman, Adolf Busch, Arthur Rubinstein, Arrigo Serato, Marcelle Meyer. An Uraufführungen sind angekündigt: »Bilder Segantinis« von Riccardo Zandonai und die zwölf Variationen über ein Thema von Ottorino Respighi. Von diesem wird als europäische Erstaufführung eine Sinfonie Maria Egiziaca gebracht, die er schon in Boston dirigiert hat. Italienische Erstaufführungen sind das Vorspiel zum Agamemnon des Aeschylus von Pizzetti und eine Sinfonie von Strawinskij. Eine Wiederaufnahme nach vielen Jahren ist das Oratorium Christi Auferstehung von Lorenzo Perosi.

M. Claar

ROSTOCK: Der Oper fiel die schöne Aufgabe zu, das Ostseejahr 1931 mit einer festlichen Theaterwoche zu beschließen, woran die Oper mit zwei reizvollen Neuheiten sich beteiligte. Die beiden Einakter, die bisher nur in Kiel und Königsberg aufgeführt wurden, passen sehr gut zueinander, weil sie in Wort und Ton auf echtem Humor beruhen. *C. F. Pistor*, Mitglied des Rostocker Orchesters, trat schon öfters als erfolgreicher Komponist hervor. Diesmal gelang ihm mit Hans Curschmanns »Alchimist« ein besonders glücklicher Wurf. Der Schwank vom fahrenden Schüler, der als Alchimist verkleidet einem alten Geizhals, dem ein tölpischer Diener zur Seite steht, sein hübsches Mündel entführt, wirkt in lustigen Versen und Reimen überaus drollig. Der Tonsatz ist reich an melodischen und thematischen Einfällen, in Haupt- und Nebenstimmen fein ausgearbeitet, ganz einheitlich aus dem Sinn der Dichtung geschöpft. Dichter und Musiker fanden sich aufs glücklichste zu einem volkstümlichen Hans Sachs-Spiel in Form einer modernen komischen Oper zusammen. *Wilhelm Kempff* vertonte ein Singspiel Wielands: »König Midas«, vor dem Pan und die Faune, Apollo und die Musen zum Wettgesang erscheinen. Drei Welten stoßen aufeinander: die lichte Hoheit göttlicher Schöne, triebhafter Naturalismus, als Preisrichter ein ebenso eingebildeter wie innerlich kunstfremder Herrscher, der dem Pan den Kranz zuspricht und dafür von Apoll mit Eselsohren begabt wird. Faune und Musen, das Gefolge Pans und Apollos sind klanglich mit Blech, Saxophon, Knarren, Klappern und Flöten, Streichern, Harfen atonal und tonal gegeneinander ausgespielt. Die zierliche Anmut Wielands ist gewahrt, wird aber durch die musikalische Untermalung gegenwärtig und zeitgemäß, eine Spiegelung der Strömungen und Richtungen von heute. Das Tonbuch ist ein Meisterstück der Satire, für den unbefangenen Hörer leicht verständlich, für den Kenner im ganzen und einzelnen genußreich. Dank der vorzüglichen Wiedergabe erzielten beide Werke großen Beifall. Der *Pianist Kempff* wurde in einem Sinfoniekonzert, wo er Beethoven spielte, hoch gefeiert. Eine durch das Gastspiel von *Anny Helm* (Brünnhilde) und die Orchesterleitung von *Schillings* ausgezeichnete Walküre bestätigte aufs neue den altbewährten Ruhm der Rostocker Wagner-Aufführungen. Für die neue Spielzeit ist *Adolf Wach* als Operndirektor verpflichtet, der sich in Kempffs Oper, im Figaro und im Sinfoniekonzert vielversprechend einführte.

W. Golther

STUTTGART: Die Oper arbeitete in einigen Fächern mit neuen Kräften. Einen Ersatzvertreter für das Tenorfach fand man in *Fritz Blankenhorn*, er sang bereits dramatische und lyrische Partien und trat auch in der Operette auf, soll also möglichst vielseitig verwendet werden, wozu er auch die Begabung in sich trägt. Manches an seinen Leistungen muß noch nachsichtig beurteilt werden, der gute Eindruck jedoch überwiegt. Mit Bestimmtheit darf man sich für *Wally Brückl* aussprechen; als Elisabeth überraschte sie durch Schönheit des Gesangs und eine Darstellungsgabe, an der man die berufene Künstlerin erkannte. *Hanne Schmitz* wird als neue Soubrette ein belebendes Element jeder Aufführung darstellen, ob sie aber nach der gesanglichen Seite hin auf der wünschenswerten Höhe sich halten wird, bleibt eine andere Frage. Man begann die Spielzeit mit *Orpheus* (Magda Strack), verlieh der »*Stummen von Portici*« eine neue Ausstattung und gab dem »Lustigen Krieg« den Einlaß. Das ist vorläufig alles, doch sind einige Neuheiten bereits angekündigt. *A. Eisenmann*

WIEN: Die Wiener Oper kämpft mit schwersten Sorgen und niemand kann sagen, welche Prüfungen ihr noch bevorstehen. Seit langem fehlt die rechte Persönlichkeit, die mit Elan und Tatkraft den Schwierigkeiten der künstlerischen Situation zu begegnen wüßte; und nun stellt es sich heraus,

daß auch verwaltungstechnisch unser einst so stolzes Institut in unverantwortlicher Weise zugrunde gewirtschaftet wurde. Durch Jahre haben die Verantwortlichen untätig zugeschaut, Verschwendung und Großmannssucht einreißen lassen, und nun soll über Nacht auch am allernotwendigsten gespart werden. Das Traurigste ist, daß die Herren in der Generalintendanz und im Ministerium samt ihren ahnungslosen Beratern keineswegs gesonnen sind, ihre Unfähigkeit einzusehen und die Konsequenzen zu ziehen; im Gegenteil, sie fühlen sich heute wichtiger, unersetzlicher denn je, und richten so mit ihren unlebendigen schematischen Sanierungs- und Ersparungsplänen nur immer größeren Schaden an. Um so erfreulicher ist es, daß trotz den lähmenden Zuständen einige positive Arbeit geleistet werden konnte. Mit der neuinszenierten »*Götterdämmerung*« haben *Clemens Krauß* und *Lothar Wallerstein* ihre »Ring«-Erneuerung glücklich vollendet. Die neue dekorative Einrichtung, die hier versucht wurde, ist eine Variation der alten unter dem Einfluß modernen Schauens, eine Kompromißlösung, die keinem alles, aber jedem etwas gibt, der konservativen wie der umstürzlerischen Gesinnung. Es bleibt dann Sache des Temperaments, ob man sich vom Gesamteindruck mehr entzückt oder enttäuscht fühlt. Die sachlichen Voraussetzungen sind so oder so vorhanden ... Der »Götterdämmerung« ist zudem auch die stärkere Einfühlung zugute gekommen, die sich Wallerstein bei seinen früheren Arbeiten an der Tetralogie erworben hat. Man merkt es seinen Maßnahmen an, daß sie nun auch gefühlsmäßig besser fundiert sind. Das gilt insbesondere für den Versuch, die Szenerie der Gibichungenhalle so anzulegen, daß sie unverändert vom zweiten Akt übernommen werden kann. Ursprünglich mögen ökonomische Rücksichten dabei den Ausschlag gegeben haben; Wallerstein macht aus der Not eine Tugend und erfindet ein nicht uninteressantes Impromptu: nach dem turbulenten Abgang Siegfrieds, Gutrunes und der Mannen schließt er die Szene mit einem dunkeln, blau und rot gestreiften Vorhang ab und gibt damit dem Trio Brünnhilde, Hagen und Gunther, diesem Verschwörertrio echtester Opernfaktur, eine düstere und bedeutsame Folie. Ein zweitesmal schließt sich dieser Vorhang in der Schlußszene, wo er dann die poetische Aufgabe hat, Brünnhilde bei ihrer letzten fraulich- intimen Zwiesprache mit dem toten Siegfried von der übrigen Welt, die den Scheiterhaufen aufrichtet und die Zeremonien ihres Untergangs vorbereitet, abzusondern ... Den musikalischen Teil der Aufführung hat Krauß mit äußerster Sorgfalt und Gründlichkeit einstudiert. Mag sein, daß auch er seinen Wagner-Zwiespalt im Innern trägt und daß ihm infolgedessen Wagnerwärme und Wagnersche Naturseligkeit abgehen; vielleicht fehlt ihm etwas Unsagbares und Ungreifbares, etwas Jenseitiges: in musikalisch-technischer, in künstlerisch-sachlicher Beziehung war seine Leistung ausgezeichnet. *Josef Kalenberg* als Siegfried ringt noch um das Wesentliche der Rolle, um die musikalische wie um die dichterische Gestaltung der Figur. Mit einziger Ausnahme *Manowardas*, dessen tiefgründiger Baß den Hagen mit dämonischem Schwarz umwitterte, waren auch sonst die Sängerleistungen mehr wohlgemeint als bedeutend.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Nach einem unter sensationellen Begleitumständen erfolgten Dirigentenwechsel bedeutet das Engagement *Karl Rankls* (bisher in Berlin unter Otto Klemperer tätig) eine erfreuliche Intensivierung der die Staatsoper gestaltenden Kräfte. Endlich wird nach einer Periode akademischen Gepräges hier wieder einmal lebendig musiziert! Und schon setzt gegen den neuen Dirigenten ein Kesseltreiben ein, dessen Betriebsamkeit zweifellos nicht nur auf rein künstlerische Beweggründe zurückgeführt werden kann. Daß aber *Rankl* auf dem besten Wege ist, zeigt der unbestrittene Erfolg von *Paul Stephans* »Erste Menschen«. Die Wiedergabe der erstmals aufgeführten, von *Paul Bekker* feinfühlig inszenierten Oper hinterließ, wenn auch die Träger der Solopartien nicht durchweg voll befriedigten, einen tiefen Eindruck. Welch eminente, trotz aller Wagner-Reminiszenzen ursprüngliche Begabung verrät dieses Werk, wie sinnlos hat in seinem Schöpfer der Krieg Unwiederbringliches vernichtet!

Emil Höchster

KONZERT

BAMBERG: Der Bamberger »*Liederkranz*« brachte unter der zügigen Leitung von *Valentin Höller Liszts* »Legende von der heiligen Elisabeth« zu einer wirkungsvollen Darbietung an zwei Abenden, an denen die geräumige Martinskirche bis auf den letzten Platz besetzt war. Als Solisten wirkten mit bestem künstlerischen Erfolge mit: *Ria Ginster*, *Hildegard Hennecker*, *Wilhelm Bauer*

und *Udo Hußla*. In einem unter der Leitung von *Georg Aumüller* stehenden Konzert der »Cäcilia« wurde das in linearem Stil gehaltene Chorwerk »Zuversicht« von *Alfred Küffner* nach einer die Hoffnung auf den Wiederaufstieg des deutschen Volkes unterstreichenden Dichtung von *Hans Probst* zur wirkungsvollen Uraufführung gebracht.
Im Musikverein hörte man erstmals den stimmgewaltigen und fein kultivierten Berliner Bariton *Rudolph Watzke*, der mit *Dr. Müller-Pfalz* neben bekanntem Liedgut von Schubert und Loewe besonders mit einer Arie von Carissimi und mit vier Liedern von Schillings besten Eindruck hinterließ. Gelegentlich eines öffentlichen Vortragsabends der Bamberger Musikschule kamen neben *Joseph Haas* drei fränkische Komponisten zu Wort: *F. Müller-Rehrmann, C. Rorich* und *Alfred Küffner*. Von letzterem die *Uraufführung* einer »kleinen Hausmusik«, einer suitenmäßig angeordneten Folge von fünf allerliebsten Sätzen in gehaltvoller Erfindung. Bei einem gemeinsam vom Männergesangverein und der Gesangsabteilung des D.H.V. veranstalteten Konzert kamen neben wertvollem Liedgut von Lendvai, Walter Rein, Hans Gal und Kaminski unter der feinsinnigen Leitung von *Josef Nüßlein* drei lustige Kinderlieder für Männerchor in linearer Dreistimmigkeit von *Franz Berthold* zur Erstaufführung, die von Publikum und Kritik beifällig aufgenommen wurden. *B. K.*

BASEL: Die Schatten der prekären Wirtschaftslage verdunkeln naturgemäß auch das musikalische Leben unserer Stadt, das bis heute noch keinen rechten Schwung aufwies. Die Solistenabende waren ungewohnt spärlich, und selbst die obligaten Veranstaltungen zeigten schwache Besucherzahlen.
In den beiden ersten Sinfoniekonzerten schenkte uns *Felix Weingartner* außerordentlich subtil-abgeklärte Darstellungen von Werken Mozarts, Beethovens, Francks und Saint-Saens', ferner die Variationen über den Choral von St. Antony von Brahms und als amüsante Kleinigkeiten Enrico Bossis »Intermezzi Goldoniani« für Streichorchester. Zusammen mit der blendend spielenden *Alma Moodie* bot er ferner das Violinkonzert in D-dur von Tschaikowskij.
Vor überfülltem Saal konzertierte *Rudolf Serkin*, dessen ausgereifte, von feinstem Geschmack geleitete Meisterschaft neue Triumphe feierte. Sehr verdient um die neuzeitliche Orgelmusik machte sich der Münsterorganist *Adolf Hamm*, der in einem großangelegten Zyklus neben den Klassikern Schöpfungen von O. Busch (Passacaglia in d-moll), Zoltan Kodaly (Andante in Des-dur), Rudolf Moser (Passacaglia in e-moll und Choralvorspiel), A. Hiebner (Passacaglia in a-moll) und W. Geiser (Fantasie über A H B E und Choralvorspiel) zu vorbildlicher Ausführung brachte. Unter den Solisten dieser Konzerte ragte die Altistin *Christa Peter-Deschwanden*, eine Künstlerin großen Formats, besonders hervor. *Gebhard Reiner*

BRESLAU: Die Spielzeit der Schlesischen Philharmonie wurde mit einem eindrucksvollen Abend unter *Georg Dohrn* eröffnet. Neuheiten gab es vorerst nicht. *Richard Lert*, der das zweite und dritte Abonnementkonzert dirigierte, hatte mit der von *Leo Weiner* für Orchester bearbeiteten Tokkata in C-dur von Joh. Seb. Bach einen ungewöhnlichen Interpretationserfolg, nicht wegen, sondern trotz der Bearbeitung. Am glücklichsten ist die Weinersche Bearbeitung in dem unendlich schönen Adagio. Die Fuge wirkte durch die rhythmische Energie des Themas; die Färbung durch das Orchester ist trotz des Aufwandes an Mitteln uninteressant. Die Wiedergabe war eine glänzende Tat des Orchesters. Mit Werken von Wagner, Tschaikowskij und Saint-Saëns erreichte Lert den erstrebten äußeren Erfolg; die dozierende Wiedergabe der Sommernachtstraummusik von Mendelssohn enttäuschte. Einen Violoncellisten von feinster Kultur lernten wir in *Enrico Mainardi* kennen. Fesselnd in der Darstellung, stimmlich allerdings nicht voll befriedigend waren die Gesangsvorträge (Reger, Mussorgskij) von *Eva Liebenberg*. Ein neues Werk stellte *Hermann Behr* im 1. Volkssinfoniekonzert heraus: Ballettsuite für kleines Orchester op. 36 von *Hans Gal*. Den einzelnen Sätzen fehlt — das Menuett macht eine rühmliche Ausnahme — formale und gedankliche Geschlossenheit. Überall hübsche Einfälle, aber die Arbeit drückt und weitet sie über das Maß des ihnen Zuträglichen hinaus. Der Komponist ist so sehr in romantisches Fahrwasser geraten, daß die Grundideen der alten Tanzformen nahezu völlig überspült werden. Trotz der straff rhythmisierten, klanglich sorgfältig abgewogenen Wiedergabe war der Erfolg geteilt. Behr führte auch einen hier unbekannten Geiger, *Francis Aranyi*, ein, der aber kaum mittleren Ansprüchen genügte.

Einer für das Breslauer Musikleben bedeutsamsten Chöre, der *Waetzoldtsche* Männergesangverein, veranstaltete ein Konzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten. Zum Teil waren es Stücke, die bei der Nürnberger Sängerwoche uraufgeführt worden sind. Nicht alles war der großen Mühe der Einstudierung wert. *O. Siegls* »Festlicher Hymnus« ist eine hohle, pathetische Angelegenheit, ohne innere Wärme und ursprüngliche Kraft. Ebenso armselig an Erfindung, dafür um so schwülstiger in der Form ist das Freiheitslied op. 78 von *Josef Haas,* dessen meisterlicher Hand man eigentlich so ein fehlgestaltetes Stück nicht zutrauen würde. Sehr schön hingegen die a cappella-Lieder »Unterwegs« und »Straßenlied« von *J. Gatter.* Ein kleines, freundliches Stückchen stellt das Lied der Islandfischer von *J. Händel* dar. Den stärksten Eindruck des Abends empfing man von *Regers* »Weihe der Nacht«, chorisch und orchestral eine hochkünstlerische Leistung. Altsolo: *Magda Pfeiffer.* *Rudolf Bilke*

CHEMNITZ: Die Erstaufführungen alter und neuer Werke standen im Mittelpunkt des Konzertlebens. Seit Jahren bemüht sich *Fritz Müller* um die Wiederbelebung alter Musik mit alten Instrumenten. Die Städtische Kammermusikvereinigung gab seinen Wünschen Raum und brachte mit Viola d'amore (Falkenberg), Viola da Gamba (Rosenthal), Flöte (Rosemeier) und Cembalo (Müller) Sonaten von Graupner und Heinichen, die Müller aus ihrem Archivschlaf geweckt kat. Der Gegenwartsmensch hört mit Staunen die fernen Klänge des Zusammenspiels der alten Instrumente, wird auch ergriffen von dem Musikreichtum dieser vergessenen Meister, sehnt sich aber nach wenigen Stücken wieder nach dem gehaltvolleren Flügelton.

Der Bühnenvolksbund hatte für sein erstes Konzert *Max Trapp* verpflichtet, der seinem Klavierkonzert mit drei charakteristischen Sätzen ein tüchtiger Darsteller war. Sein Bild als Komponist wurde durch die folgende Uraufführung eines bereits in kleiner Partitur bei Eulenburg erschienenen Divertimentos für Kammerorchester noch bestimmter, d. h. eigener. Die fünf kurzen Sätze überzeugen durch ihren musikantischen Ablauf und ihre melodische Ausdruckskraft. Für beide Werke setzte sich Heinrich Laber (Gera) mit der Städtischen Kapelle erfolgreich ein. *Walter Rau*

DRESDEN: Seit Jahrzehnten hat Dresden kein so ereignisloses Konzertleben gehabt, wie heuer. Sehr spät setzte Mitte Oktober schüchtern ein regelmäßiger Konzertbetrieb ein. Und dann zeigte sich dieser derart in eingefahrenen Gleisen, daß überhaupt kaum eine Besonderheit zu verzeichnen ist. Die Sinfoniekonzerte im Opernhaus unter *Fritz Busch* haben sich wegen eines Zerwürfnisses mit der Gesellschaft für musikalisches Aufführungsrecht gänzlich von aller neueren Musik abgekehrt. Nicht einmal Reger und Richard Strauß werden gespielt, sondern nur die Klassiker. Genau so geht es bei Kammermusik- und Liederabenden zu. Die von Paul Aron seit fünf Jahren veranstalteten »Abende mit neuer Musik« sind eingegangen, weil die Stadt die Subvention gestrichen hat. Unter diesen Verhältnissen bedeutete es schon beinahe eine Sensation, daß die Liedertafel das 30 Jahre (— *erst* 30 Jahre) alte Chorwerk »Ekkehard« von *Hugo Röhr* zu einer im übrigen recht hübschen eindrucksvollen Aufführung brachte, und daß weiterhin »*Die heilige Elisabeth*« von *Liszt* folgen durfte. Beide Aufführungen wurden von *K. M. Pembaur* dirigiert. *Max Schillings* kam als Gastdirigent, und was machte er? Außer seinen »Glockenliedern« die »Fünfte« von Beethoven. Er hatte übrigens einen ganz außergewöhnlich starken, ehrlichen Erfolg. Kurz zuvor war *Bruno Walter* mit dem Gewandhausorchester da. Und was machte er? Außer kleineren klassischen Stücken die »Eroika«. Wüllner sang die »Müllerlieder«, Friedman spielte Chopin. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: Mehrmals war Gelegenheit, auf die ungewöhnliche Komponierbegabung von *Wladimir Vogel* aufmerksam zu machen. Die Aufführung der zwei *Etüden* für Orchester im zweiten Museumskonzert unter *Steinberg* zeigt diese Komponierbegabung aufs neue und zeigt sie fortgeschritten. Dem alten Einwand der Formlosigkeit, des amorphen kontrapunktischen Drängens ist hier sicher begegnet; zwei scharf konturierte Studien über jeweils einen Grundrhythmus werden orchestral klar und faßlich in ihrer Konstruktion erleuchtet und behalten doch ihren eigenen, im zweiten Stück schon sehr merkwürdigen Klang; die melodische Substanz ist kunstvoll ausgespart, bleibt aber latent wirksam; harmonisch sind weder die Bindungen an Skrjabin noch an die Tonalität ganz aufgegeben, spielen aber gegenüber der tektonischen Absicht keine Rolle. Bleibt als Frage nur, ob nicht hier, wie bei

jeder programmatischen »Abklärung«, etwas von der aggressiven Gewalt und Dumpfheit verloren ging, die an anderen Stücken von Vogel zwingt. Manches klingt ähnlich einer gereinigten, entkitschten russischen Romantik. Aber schließlich, jede Substanz hat ihre Echtheit daran zu bewähren, daß sie die Erhellung verträgt, nicht daran, daß sie bei sich verharrt, und bei Vogel verdient die Substanz jedes Vertrauen. Das Publikum versagte wieder gänzlich. Danach spielte die *Morini* das Mendelssohnkonzert, vermochte mich aber weder mit den absichtlich gedehnten Tempi noch mit der musikalischen Darstellung zu überzeugen; und mit dem instrumentalen Vermögen allein ist es weniger als je getan. Den Schluß machte eine ungewöhnlich intensive und straffe Wiedergabe von Bruckners Sechster. — Die *Montagskonzerte* des Sinfonieorchesters begannen virtuos: mit der Celliniouvertüre von Berlioz; dann spielte *Horowitz* das unvermeidliche Tschaikowskijkonzert angemessen und siegreich, Hauptstück des Abends war *Mahlers* Erste, deren Ecksätzen, die noch nicht hieb- und stichfest komponiert sind, die gedrängte Wiedergabe durch *Rosbaud* gut bekam, die alle Bruchstellen zusammenzwang. Zum Ruhm der beiden Mittelteile braucht Neues nicht gesagt zu werden. — Das *Amar*-Quartett hat seine Winterarbeit wieder aufgenommen und stellte mit dem *Hindemith*-Trio eine seiner authentischen Leistungen von früher auch in der neuen Kombination auf gutem Niveau heraus. Besonderes musikpolitisches Ereignis: Einladung von Frau *Elisabeth Sprague Coolidge*, der Mäzenatin, zu einem Konzert neuer Musik im Römer. Man dankte ihrer Freundlichkeit die »Ritrovari« von *Malipiero*, neoklassizistische Stücke, die nicht nach der Schablone gemacht sind, Charakter und kompositorischen Anstand bewahren, freilich nicht gerade erregen; denn das bereits bekannte zweite Klavierkonzert von *Hindemith*, musterhaft gespielt von Frau *Lübecke-Job;* im Blechsatz, auch der Kombination mit dem Klavierklang erstaunlich, im Klaviersatz selber sehr viel weniger souverän, auch thematisch nicht allzu substantiell und an kompositorischer Subtilität der zweiten Bratschenmusik unterlegen, dafür aber mit der gewohnten motorischen Wirksamkeit; dann ein zwar gut gesetztes, aber gleichsam offiziel-neoklassizistisches Quartett des Ungarn *Lajtha*, von *Roth* sehr schön gespielt. Es war ein aufschlußreicher Abend, mit dessen Veranstaltung Frau Coolidge sich ein besonderes Verdienst erwarb in einer Stadt, in der man Ensemblewerke solcher Art sonst außerhalb des Rundfunks überhaupt kaum mehr zu Gehör bekommt. Herr *Kortschak* dirigierte. — Aus der ungemein reduzierten Zahl der Solistenkonzerte nenne ich einen Abend von *Hilda Crevenna*, die wenig bekannte Schubertlieder in geistig beherrschter und sorgfältig gearbeiteter Interpretation bot.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Trotz wirtschaftlicher Krise, betrübender Bankaffären und politischer Widerwärtigkeiten fährt *Ernest Ansermet* an der Spitze des Welschlandorchesters — O.S.R. — in seiner Werbetätigkeit für zeitgenössisches Schaffen fort. Ihm und dem unvergleichlichen *Walter Gieseking* verdanken wir eine wundervoll abgerundete Wiedergabe von Hindemiths neuer »Konzertmusik« für Klavier, Bläserchor und Harfen, wo der kunstvolle, polyphon-konzertante Stil Hindemiths eine ungeahnte Durchsichtigkeit und spielerische Unbeschwertheit erreicht. In einem Abend neuerer Franzosen gelangte die gut orchestrierte, frische Ouvertüre »Pour la Comédie de celui qui épousa une femme muette« des sympathischen Genfer Musikers *A. F. Marescotti* zur Erstaufführung. Die von Anton Webern meisterlich und mit feinstem Takt orchestrierten »Deutschen Tänze« Schuberts führen zu Bach zurück, dessen Name fast in allen Konzerten des O.S.R. wiederkehrt. Vorbildlich die ausgefeilte Wiedergabe der sechs Brandenburgischen Konzerte, wo Ansermet ein aus wenigen Musikern bestehendes intimes Kammerorchesterchen um das Cembalo gruppiert, auf dem er selbst den bezifferten Baß spielt.

Willy Tappolet

HAMBURG: Die *Muck*-Konzerte verzichten in dieser Saison fast ganz auf Novitäten. Es bleiben also für Orchesterneuheiten nur noch *Furtwängler* übrig und die Konzerte von *Eugen Pabst*, der aber gegenwärtig der Finanzlage Hamburgs Rechnung tragen und haushälterisch auswählen muß. Starken Eindruck hinterließen bei Furtwängler, wie bisher überall, die zwei Orchester-Etüden des Deutschrussen *Wladimir Vogel*, eines Busonischülers, der selbständig auf neuzeitlichem tonal gelösten Fundament weiterbaut und in dem der Funke einer großen, kühn und überzeugend zu Neuland vorstoßenden Begabung aufblitzt. Eugen Pabst brachte Mussorgskijs »Bilder einer

Ausstellung«, die in der Instrumentierung von Ravel zu einem glänzenden Orchesterstück geworden sind. Mit der knapp und anregend entworfenen »Kleinen Suite« von *Lew Knipper* war das junge Ausland vertreten, von dem man leider bei uns viel zu wenig hört. Starken Beifall errang sich das *Calvet-Quartett* aus Paris, das zum erstenmal in Deutschland mit einem Programm, das Mozart, Debussy und Ravel enthielt, konzertierte: eine Art französisches Rosé-Quartett, das mit ähnlichem Ebenmaß des Zusammenspiels, mit Politur des Klanges und in einer Richtung gestaltet, die im ganzen mehr der Zeichnung als der Farbe — auch in den impressionistischen Werken — Rechte einräumte. Die Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft brachte als erstes Konzert einen *Ernst Toch*-Abend, mit dem Komponisten selbst am Klavier, der ältere und jüngste Werke (darunter die neue Cellosonate) vermittelte, alles gewandt gesetzte, den formal-objektivierenden Zug der Hindemith-Epoche stets treffsicher ausprägende Musik eines Könners, die nur für einen ganzen Abend doch nicht genug persönlichkeitsstark wirkt. Eine in prachtvoller, polyphon vorbildlich ausgearbeiteter Chorleistung wurzelnde Aufführung von Bachs h-moll-Messe brachte *Sittard* mit dem St. Michaeliskirchenchor.

Die Solistenkonzerte sind unter dem Druck der Zeit spärlicher geworden; große Namen üben noch immer Anziehungskraft aus, wie *Sigrid Onegin*, *Mischa Elman* oder auch *Richard Strauß*, der mit den Philharmonikern reichlich frostig und beiläufig einen eigenen Abend dirigierte. Ein Sänger mit Zukunftsaussichten ist der Hamburger Rundfunktenor *Herbert E. Groh*, der eine schlanke und biegsame, angenehme lyrische Stimme besitzt, aber technisch und im Vortrag noch nicht völlig gereift ist. In Langenhorn, einer Siedlung vor Hamburgs Toren, ist jetzt in der St. Ansgar-Kirche eine von *Hanns Henny Jahnn* nach altem Stilprinzip erbaute Barockorgel eingeweiht worden, die nun ein würdiges modernes Gegenstück zu der (rekonstruierten) alten Schnitger-Orgel der St. Jacobikirche bildet. *Max Broesike-Schoen*

KASSEL: Nach kleineren geistlichen Kompositionen von starker Inbrunst hat *Joseph Haas* den Weg zum Oratorium gefunden. Nach der »Bergpredigt« ist jetzt »Die heilige Elisabeth«, dieses großangelegte Volksoratorium entstanden, für das wieder Wilhelm Dauffenbach als Textdichter gewirkt hat. Komponist und Dichter haben den Stil ins Dramatisch-Visionäre erhoben und entfernen sich dadurch weit etwa von der Art Liszts, die Gestalt der Elisabeth musikalisch-dichterisch zu historisieren und zu sentimentalisieren. Der überzeitliche und auch zeitgebundene Charakter wird betont, wenn die apokalyptischen Gesichte die Grundlage geben: Krieg, Pestilenz, Hunger und Tod! zuletzt aber die Überwindung, der Sieg! So ist Elisabeth kein ferner Schemen, sondern aus diesen Chormassen, aus dem Taumel und Jubel des Orchesters dröhnt das Erlebnis jener Zeit, das Erlebnis aller apokalyptischen Zeiten, in denen zwischen Menschennot, Vernichtungswillen chaotischer Mächte die Stimme der Welterlösung erst unbegreiflich zart, dann immer stärker und stärker emporschwingt, bis ein triumphierender Schlußchor aufschwillt, in welchem der Genius der Erlösung den furchtbaren, stählernen Weltgötzen zertrümmert, ihn in den brodelnden Abgrund gestoßen hat. Musikalisch ist die großlinige Einfachheit, die kraftvoll gemeißelte Größe des Werkes an der Liturgik der katholischen Kirche orientiert; und wie das liturgische Spiel den Teilnehmer zum Mithandeln anregt, so soll auch hier der Hörer im engsten Kontakt mit dem Werk aktiviert werden. Der Aufführungsteil befindet sich gleichsam mitten im Zuhörerkreis: eine prinzipielle Wichtigkeit dafür, wie man heute nicht nur im religiösen Oratorium das Massengefühl künstlerisch befruchten und vergeistigen soll, so daß aus dem passiven Publikum wieder ein aktives Volk werde. Die Veranlagung des Komponisten treibt durchaus in dieser Richtung, denn die dramatische Gestaltung liegt ihm im Blut, die lyrische Art tritt fördernd hinzu, aber auch die bizarre Bildhaftigkeit, wie sie sich in den Narren-, Tanz- und Trinkliedern äußert. Urwüchsig und von homophoner Eindringlichkeit sind die Chöre. Sie sind eigen und kühn empfunden und haben es nie nötig, an Alltäglichkeiten und Gequältheiten Anleihen zu machen. Mit dem hier aufgezeigten Grundcharakter des Werkes hängt es zusammen, daß im Gegeneinander der apokalyptischen Kräfte und des hymnisch sich erhebenden Volkes nur *eine* Solopartie Raum hat, die Partie der Elisabeth, die als mystisch-visionäres Erlösungsprinzip in die dämonischen Kämpfe eingreift, um die ratlos-taumelnden Seelen über Not und Untergang hinweg zum triumphierenden Siegeshymnus

emporzuleiten. Schließlich fügt das Oratorium wieder die Stimme des Sprechers ein, der als Mittler für die enge Bindung des Publikums an die Handlung wirkt. Die Kasseler Chorvereinigung unter ihrem Dirigenten *Bartholomäus Ständer* hatte die Größe ihrer Aufgabe voll erfaßt und das Werk ausgezeichnet vorgearbeitet herausgebracht. Ferner gebührt dem Orchester des Staatstheaters, der Trägerin der Partie der heiligen Elisabeth, *Marie Neusitzer-Thönnissen*, und dem Passauer Dom-Organisten *Otto Dunkelberg* großes Lob. *Christian Burger*

KÖLN: Es wird trotz allem noch viel musiziert in Köln. Im Inneren geht der Kampf um zahlenmäßige Einschränkung des 106 Mitglieder starken städtischen Orchesters und um die städtische Unterstützung der der Hochschule für Musik angegliederten Rheinischen Musikschule. Kann die Oper nicht durchgehalten werden, so ist auch Gefahr für das Orchester, das allein für die Konzerte von der Stadtverwaltung nicht mehr gestützt werden könnte. Am stärksten gelitten haben die Gürzenichkonzerte der Konzertgesellschaft, obwohl sie im Einvernehmen mit der Stadt auf eine neue, geldlich bessere Grundlage gestellt worden sind. Für das Programm ist leider, aber doch zwingend, die Kassenstatistik maßgebend gewesen: mit Ausnahme eines Strawinskij-Abends (unter Leitung des Komponisten) werden nur klassisch-romantische Meisterwerke vorgeführt. Der Erfolg bleibt abzuwarten. Die städtischen Sinfoniekonzerte unter *Abendroth* bringen wenigstens mit Vorsicht einiges Neue, wie bis jetzt das Konzert von *Julius Weismann*. Vor der zusammengeschrumpften Kölner Kammermusikgemeinde spielte das *ProArte-Quartett* zum ersten Male das vierte Quartett von *Bartok*. Mit begrüßenswertem Idealismus hat sich in Köln ein Bachverein aufgetan, der unter Leitung von Heinrich Boell einen eigenen Chor gebildet hat und die Geistlichen Abendmusiken in der Karthäuser Kirche, die bisher von der Hochschule für Musik aus eingerichtet waren, selbständig durchführen will. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Das Konzertleben wird in diesem Winter völlig beherrscht von dem 150jährigen Jubiläum des Gewandhauses, das mit einer Serie von zehn Festkonzerten mit der gebührenden Feierlichkeit begangen wird. In diesen zehn Konzerten soll ein Überblick über die seit 1781 im Gewandhaus aufgeführten Hauptwerke deutscher Musik gegeben werden. *Bruno Walter* besitzt die Stärke der künstlerischen Persönlichkeit, um eine solche Aufgabe mit derjenigen inneren Lebendigkeit zu lösen, die allein alles »Historische« auszuschalten vermag. Die drei Konzerte, die bis jetzt hinter uns liegen, waren Höhepunkte der beginnenden Spielzeit, insbesondere das erste Konzert mit Schuberts großer C-dur-Sinfonie, die ja in der Geschichte des Gewandhauses durch ihre an dieser Stelle erfolgte Uraufführung eine besonders große Rolle gespielt hat. An Solisten erschienen bisher *Elly Ney* als Interpretin von Beethovens Es-dur-Konzert und *Adolf Busch*, der wiederum ein im Gewandhaus uraufgeführtes Werk, nämlich das Violinkonzert von Brahms, mit unvergleichlicher Meisterschaft zum Vortrag brachte. Die Solistin des dritten Konzertes *Rosalind von Schirach* hat vorläufig noch nicht das rechte künstlerische Format für das Gewandhaus. — Die vom mitteldeutschen Rundfunk veranstalteten unter Leitung von *Carl Schuricht* stehenden Sinfoniekonzerte finden in diesem Jahre zum Teil in der Alberthalle und zum Teil im Gewandhaus statt. Ihre Spielfolgen bilden eine sehr willkommene Ergänzung zu den in diesem Jahre mehr historischen Gewandhauskonzerten. Die bisher veranstalteten zwei Konzerte Schurichts brachten zwei für Leipzig neue Werke, *Hindemiths* »Konzert für Solobratsche und größeres Kammerorchester«, dessen Solopart der Komponist selbst mit höchster Virtuosität betreute, und *Max Buttings* Sinfonietta »mit Banjo«. Man würde jedenfalls dieses Werk höher einschätzen, wenn diese an den Haaren herbeigezogene zusätzliche Bezeichnung weggelassen wäre. Eine irgendwie wesentliche Rolle spielt das Instrument des Banjo an keiner einzigen Stelle der Sinfonie. Seine Einfügung ist durchaus äußerlich und im höheren Sinne sogar ganz überflüssig. — Von Solisten und Kammermusikabenden seien Abende des Geigers *Mischa Elman*, des *Klingler*-Quartetts und des *Weitzmann*-Trios erwähnt. *Adolf Aber*

MÜNCHEN: Der Versuch, durch ein »*Uraufführungs-Orchester*« die Lücke zu schließen, welche die beiden großen Münchner Orchester durch ihre Ablehnung neuer Musik seit Jahren offen gelassen haben, muß leider schon nach dem kläglich verlaufenen Eröffnungskonzert als gescheitert betrachtet werden. Der Grund dieses Mißerfolgs lag vor allem

in der kritiklosen Auswahl der uraufgeführten Werke und in ihrer mangelhaften Vorbereitung. Auch der wärmste Wunsch, den stellungslosen Musikern, aus denen es zusammengesetzt ist, zu helfen und den unbekannten Werken unbekannter Autoren eine Aufführungsmöglichkeit zu verschaffen, wird nicht darüber hinwegtäuschen können, daß das Unternehmen in dieser Form keine Aussicht hat, im Münchner Musikleben sich zu behaupten, falls nicht die ganze Sache von Grund auf anders aufgezogen wird. — Dagegen konnte das »*Neue Münchner Symphonie-Orchester*« unter Wolfgang Bruckners zielsicherer Leitung in einigen Konzerten seinen schon erworbenen guten Ruf befestigen. Von neuen Werken wurden hier u. a. *Abram Chansins* gut gearbeitetes Klavierkonzert in f-moll op. 14 und *Max Büttners* »Variationen über ein heroisches Thema« op. 28 mit Erfolg zur Aufführung gebracht. — An der Münchner *Brahms-Woche*, die zu Ehren des hier so lange verkannten Meisters abgehalten wurde, waren die *Münchner Philharmoniker* wesentlich beteiligt. Hausegger brachte zwei Sinfonien in seinem ersten Abonnementskonzert und Fritz Busch dirigierte mit besonders starker Einfühlung in die Welt des schwerblütigen Brahms dessen Vierte. In demselben Konzert brachte Edwin Fischer das B-dur-Konzert wundervoll intensiv zum klingen. Auch die Volkskonzerte unter Mennerich und die populären, die dieses Jahr von Willy Haenel-Christiansen geleitet werden, haben wieder begonnen. Einen äußerlich sehr festlichen Abend hatten die Philharmoniker mit der Erstaufführung von *Josef Reiters* »Goethe-Symphonie«, die unter Mikoreys Direktion zum erstenmal in Deutschland erklang. Das Werk des siebzigjährigen Komponisten, der bekanntlich aus der Heimat Bruckners stammt und diesen Vorgänger auch in keinem Takt seiner Sinfonie verleugnet, dauert zweieinhalb Stunden und enthält neben anderweit ausgesponnenen traditionssicheren Sätzen in großer Form auch Vertonungen Goethescher Verse, rechtfertigt sonst aber in keiner Hinsicht weder den Titel »Goethe« noch den ungeheuren Aufwand (besonders an Zeit!).

Unter den nach schüchternem Beginn doch weder riesig angeschwollenen Solisten- und Kammermusikkonzerten sind hervorzuheben: das junge *Szanto-Quartett*, das auch bei der Brahms-Woche beteiligt war und sich nun die gewaltige Aufgabe gestellt hat, sämtliche Beethoven-Quartette in geschlossener Reihe zur Aufführung zu bringen, und das *Pro Arte-Quartett*, das mit überlegener Meisterschaft Bartoks 4. Quartett, Hindemith op. 34 und ein Quartett des Böhmen Martinu spielte.

Oscar von Pander

PARIS. Die bedeutendsten Ereignisse, die zu Beginn der diesjährigen Saison zu verzeichnen sind, liegen auf dem Gebiet der sinfonischen Konzerte. Von den acht Sinfonie-Orchestern haben erst drei ihre Darbietungen wieder aufgenommen: das Orchester Pasdeloup, das Orchester Poulet und das Orchester Lamoureux. *Albert Wolff*, der Dirigent des Orchesters Lamoureux, brachte u. a. *Mussorgskijs* »Bilder aus einer Ausstellung«, instrumentiert von Ravel, zu Gehör. Es lag dem Dirigenten offenbar vor allem an dem Beweis, daß er wie im vorigen Jahr auch heuer nicht sonderlich ernst genommen werden will. Gut waren in diesem Konzert nur jene Stellen der C-dur-Suite von Bach, an deren kammermusikalischem Charakter einfach nichts zu ändern war, in denen nicht ein Heer von Bläsern groben Unfug verübte und die Streicher erbarmungslos zudeckte, und wo Wolff nicht gut eine eigene »Auffassung« geltend machen konnte. Das Konzert des Orchesters Poulet unter Leitung von Gaston Poulet gewann insofern erhöhtes Interesse, als ein Klavierkonzert von *Casadesus* erstmalig zur Aufführung kam. Jedes neue Werk Casadesus' hat einen anderen Stil, aber in jedem werden die eiserne Logik, die durchsichtige Faktur der früheren Werke weiter durchgeführt. Von großer Schönheit sind die Variationen des zweiten Satzes und virtuos das spritzige Prestofinale. Solist war Uninsky.

Die Befürchtungen der Konzertdirektionen sind nun leider eingetroffen. Selbst in Konzerten, wo der konzertierende Künstler dem Publikum sogar die staatliche Steuer selbst entrichtet, ist der Saal nur halb gefüllt. Auch *Lotte Lehmann*, der Liebling der Pariser, die die seltene Kunst besitzt, auch die Herzen zu rühren, hat nicht mehr den Zustrom der letzten Jahre. Von den Sinfoniekonzerten der Pariser Orchester sind die Konzerte des Orchestre Symphonique de Paris an erster Stelle zu nennen. *Alfred Cortot* spielte vor ausverkauftem Hause das Klavierkonzert von Schumann mit riesigem Publikumserfolg. Mir fehlte die letzte geistige Verbundenheit mit dem Inhalt des Werkes. Im Rahmen derselben Orchestervereinigung brillierte der Berliner *Emanuel Feuermann*

mit der ausgezeichneten Wiedergabe des Violoncellokonzertes von Robert Schumann. *Gaston Poulet* dirigierte mit dem Orchester Poulet unter Mitwirkung des Chores von Saint-Gervais mit mehr Willen als Glück das Requiem von Mozart und die neunte Sinfonie von Beethoven. Die Société J. S. Bach unter Leitung ihres Gründers und Dirigenten *Gustav Bret* eröffnete mit dem Requiem von Fauré und durch den Actus tragicus von J. S. Bach seine dieswinterliche Saison. Es ist nicht zu leugnen, welche große Fortschritte der Chor und das Orchester der Bachgesellschaft als Gewinn für sich und seinen rührigen Dirigenten buchen darf. *Weingartner* dirigierte zwei Sinfoniekonzerte mit dem Orchester Pasdeloup mit Werken von Mozart, Beethoven, Brahms und Weber, und dem Dirigenten *Levenson* gelang es, die 7. Sinfonie von Beethoven mit eigenem Ensemble restlos umzuschmeißen.
Von den Solisten sind nur wenige zu nennen, die allgemeines Interesse verdienen. Die Sängerin *Hafgren-Dinkela* und der Münchener *Bauer* sangen im Rahmen eines Konzertes des Orchesters Pasdeloup Stücke von Wagner. Der Pianist *Gunnar Johansen* gab ein sehr erfolgreiches Debut mit Werken von Bach, Scarlatti, Brahms usw.

Otto Ludwig Fugmann

NEAPEL: Der erste Kapellmeister der San-Carlo-Oper Franco Capuana hat einen Zyklus von fünf volkstümlichen Sinfoniekonzerten veranstaltet und den Beweis geliefert, daß bei niedrigen Preisen und gutem Programm die im Süden noch warmen Herbstmonate kein Hindernis für den Besuch sind. Das Programm war frei von Nationalismus auf den deutschen Klassikern aufgebaut. Vier Sinfonien (1., 3., 4., 6.) und die dritte Leonore von Beethoven, ferner Mozart, Händel, Haydn, Mendelssohn und in reicher Auswahl Wagner. Außerdem war die moderne Musik in jedem Konzert durch ein in Neapel noch nicht gegebenes Werk aus den einzelnen Ländern vertreten, so Deutschland durch Richard Strauß' »Heldenleben«, Frankreich durch den »Apprenti sorcier« von Dukas, Spanien durch eine sinfonische Dichtung von de Falla usw. Der italienischen Musik war, abgesehen von Opernouvertüren, nur der Raum eingeräumt, der ihr in der Entwicklung der Sinfoniemusik zukommt. Dazwischen hat Beniamino Gigli in Neapel und Rom Konzerte gegeben, die ihm im Vollbesitz seiner Stimme zeigen, aber auch im Beharren bei der Überzeugung, daß seine Entwicklung abgeschlossen sei.

Maximilian Claar

WIEN: Der Verein »*Wiener Tonkünstlerkonzerte*« begeht das Jubiläum seines fünfundzwanzigjährigen Bestandes und hat sich zur Feier dieses Anlasses eine Reihe namhafter Dirigenten für seine Konzerte verschrieben. Als erster erschien *Weingartner*, der sich nach wie vor im Besitz unverbrauchter jugendlicher Spannkraft befindet, obschon sein Wirken weniger intensiv, weniger konzentriert geworden ist. Man hörte eine etwas verwässerte Ausgabe der ehemaligen Weingartnerschen Eroica-Interpretation. Als Komponist einer Karikaturen-Suite — »*La Burla*« — die krampfhaft bemüht ist, sich über die moderne Musik lustig zu machen, zeigte sich der einstmals so soignierte Künstler auf bedauernswert tiefem Niveau. — Im Gefolge des Dirigenten kam eine junge und entschlossene Dirigentin, *Carmen Studer*, die der Öffentlichkeit als Weingartners Schülerin und Braut vorgestellt wurde. Sie scheint nicht unbegabt zu sein; ihre noch unfreie und eingelernte Zeichengebung erweckt immerhin den Eindruck, als bestünde da und dort wirklicher Kontakt mit dem Orchester. — Für Novitäten, denen man immer seltener begegnet, setzt sich *Oswald Kabasta* in Radiokonzerten ein. Ein erfreulicher Anfang wurde mit zwei Stücken von unzweifelhaft moderner Haltung gemacht. *Hindemiths* »*Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen*« läßt sich nicht Zeit und darf sich auch nicht Zeit lassen. Wenn es vorwärts geht, wenn Klavier und Blechbläserchor förmlich um die Wette rennen, im kontrapunktischen Geschiebe oder weglos über Stock und Stein, da läuft man gerne mit, mitgerissen vom musikantischen Impetus dieses Künstlertums, dem es gegeben ist, alle aktuellen Vorstellungen von Tempo, Betrieb und Sachlichkeit in flotten Tonskizzen festzuhalten. Nur darf es keinen Halt geben, keine lyrischen Ruhepunkte, denn mit dem Gefühl stellt sich zumeist ein gequälter, auch im Abwegigen philiströser Zug mit ein. *Honeggers* »Symphonie« — 1930 — ist universeller, reicher, bunter, phantasievoller. Das konstruktive Element verbindet sich mit dem expressiven, ja, unbeschadet seines modernen und originellen Charakters wird das Werk sogar zu einem auch im älteren Sinn harmonischen Abschluß geführt.

Heinrich Kralik

* K R I T I K *

BÜCHER

ERWIN BODKY: *Der Vortrag alter Klaviermusik.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Dem Verfasser geht es in erster Linie um die stilechte Wiedergabe der weltlichen Tastenwerke von Seb. Bach und hier weniger um die vielumstrittene, vielleicht nie ganz lösbare Frage nach mehr »objektiver« oder mehr »irrtümlicher« Interpretation (obwohl er auch da gelegentlich erfrischend natürliche Meinungen durchscheinen läßt), sondern seine Problemstellung ist vor allem eine instrumentenkundliche: er sucht zunächst zu bestimmen, welche von Bachs »Clavir«-Kompositionen sicher fürs Cembalo (und für welche der damals zahlreichen Typen), welche dagegen möglichst eindeutig fürs Clavichord bestimmt gewesen sind. Bei sehr sorgsamer, ebenso theoretisch-historisch fundierter wie praktisch-spieltechnischer Untersuchung und mit den Hilfen eindringender kompositorischer Analyse gewinnt er eine ganze Reihe sicherer Anhaltspunkte, die zumal für das Wohltemperierte Klavier einen sehr erheblichen Anteil des Tangentenklaviers feststellen lassen — anerkennenswert für Bodkys Vorgehen auch die stattliche Reihe von Fällen, in denen er (zumal für den abstrakteren zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers) die Entscheidung offen läßt. Diese ganze Fragestellung ist ja an sich nicht völlig neu, wenn man vom Jahrhundertbeginn den Streit Nef—Landowska—Buchmayer vergleicht, den Bodky rückschauend kommentiert; man sieht zugleich, wieviel feiner und schärfer die Untersuchungsmethode bei Bodky geworden ist. Vor allem aber sind die von ihm gezogenen praktischen Schlußfolgerungen originell und wichtig. Denn abgesehen von der Erkenntnis, daß diesen Werken bei der heutigen Renaissance des Cembalo- und Clavichordbaues nur auf diesen Instrumenten selbst (aber auch nur bei jeweils wesensgetreuer Zuordnung!) ihr volles Recht wird, ergeben sich ihm einschneidende Forderungen für die sinngemäße Übertragung (er darf mit Recht »Transcription« sagen) auf den modernen Konzertflügel. Zunächst kommt Bodky für alle ursprünglichen Clavichordstücke, im Gegensatz zu A. Schweitzers gesundem Forte als Durchschnitt, zu einer weit intimeren Dynamik und zu einem melodischen Espressivo, wie sie dem »Bebungs«-Instrumentlein von innen her entspricht. Für die ursprünglichen Cembalostücke dagegen begnügt er sich nicht mit der starren Terrassendynamik, sondern geht vor allem auch dem Tatbestand der Oktavverdoppelungen durch Vierfuß- und Sechzehnfußregister nach (wobei er mit Recht für die strukturverstärkende Handregistrierung an Stelle der leicht demoralisierenden Fußkoppeln eintritt). Während Petri und Busoni unter ähnlichen Gesichtspunkten noch mit zwei Händen auszukommen suchen, überträgt er den Kopfsatz des italienischen Konzerts und die g-moll-Fuge aus dem ersten Teil zu vier Händen — ausdrücklich nicht zum titanischen Quatremains-Gepauke, sondern um den Hausmusikanten, die fein drahtig die Linien nachziehen sollen, eine annähernde Vorstellung von Bachs cembalistischem Klangfarbenbild zu übermitteln. Sein Ideal für solche Werke bleibt erfreulicherweise die öffentliche Wiedergabe auf dem Cembalo selbst, wobei er mit guten Gründen für den Steingräberschen Typ mit Holzrahmen und Vierfuß im Obermanual eintritt — jene Klavierumschrift soll einzig der privaten Erläuterung dienen. Des Verfassers geistvolle und von ausgezeichneter Sachkenntnis getragene Darlegungen werden über den engeren Kreis der Klavierspieler hinaus reger Anteilnahme bei allen Bachfreunden sowie den Kennern und Liebhabern alter Musik begegnen. Auch der Musikwissenschaftler lernt hier viel Neues, z. B. der Abschnitt über die verschiedene Spielart der Klaviere von Schumann, Mendelssohn, Weber, Beethoven, Mozart und deren Zusammenhang mit den Kompositionsweisen dieser Meister ist frappant und überzeugend.

Bedeutsam erscheint ganz allgemein, daß bei dieser Blickweite jene naive Egozentrik überwunden wird, die ehedem solche Kunstwerke anderer Epochen dem eignen Empfinden allzu gewaltsam aneignete, daß aber nicht in das andere, heut oft zu beobachtende, Extrem einer musiktauben Wesensverkennung auf Grund irgendwelcher mißverstandenen oder einseitigen Theoretikerbehauptungen verfallen wird. Sondern über »richtig« und »falsch« entscheidet trotz allem Wissen und Grübeln zuletzt doch das künstlerische Ohr des Musikers. Das führt zu einem wahrhaft vertrauenswürdigen Zusammenfluß von »Ars« und »Usus«, von Wissenschaft und Praxis.

Hans Joachim Moser

JOSEF MARSCHALL: *Die vermählten Junggesellen.* Ein fröhlicher Roman um Haydn. Verlag: L. Staackmann, Leipzig.

Der Verfasser, der im Vorjahr in einem auch in der »Musik« gewürdigten Hugo Wolf-Roman (»Der Dämon«) als Gestalter einer tragischen Erscheinung sein Debut mit Glück ablegte, bietet jetzt das Satyrspiel durch ein humorvolles Buch, in dessen Mittelpunkt Papa Haydn steht. Gewonnen ist sein nahrhafter Stoff aus der verärgerten Stimmung der Musici des Fürsten Esterhazy: sie wollen aus der Enge einer lakaienhaften Stellung zurück nach Eisenstadt in lockende Freiheit. Der Meister verhilft seinen braven Leuten durch einen genialen Einfall: er komponiert seine Abschiedssinfonie, die bei ihrer Uraufführung dem Zwingherrn so drastisch vorgesetzt wird, daß der Fürst zum Nachgeben verständnisvoll einlenkt. Da das Thema sich erst gegen den Schluß auslebt, so streckt der Dichter den Stoff durch subtilste künstlerische Mittel: er kleidet das Milieu in ein echtes Gewand, zeigt Haydn im häuslichen Leben an der Seite seiner mürrischen Frau, läßt des Meisters Herz im Parlando mit einer hübschen Italienerin amuröse Triller schlagen, gibt dem vagabundierenden Zigeunertum eine markante Szene, macht die Landschaft lebendig und vergoldet die aus dem Rokoko erwachsenen Typen durch den Zierrat einer Sprache, die bis ins Komma hinein zu kichern versteht.

Paul Scherff

GUSTAV ERNEST: *Wilhelm Berger*. Ein deutscher Meister. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Dieses Buch, das aufs nachdrücklichste empfohlen sei und eigentlich auf dem Weihnachtstisch jeder deutschen musikalischen Familie liegen sollte, reiht sich den freilich weit umfangreicheren Werken des Verfassers über Beethoven, Wagner und Brahms würdig an; es zeigt seine große Kunst der Darstellung, sein tiefes Eindringen in den Gegenstand und sein gesundes musikalisches Urteil; letzteres hat ihn auch nie in die Gefahr gebracht, einen bloßen Panegyrikus zu schreiben; er steht dem Schaffen Bergers durchaus objektiv gegenüber, hält auch mit Einschränkungen und Einwänden nicht zurück. Deren Begründung wird man sich fast immer anschließen können; unterschätzt scheint er mir nur das Trio op. 94 für Klavier, Klarinette und Violoncell zu haben, vielleicht weil er es nur gelesen, nicht auch gehört hat.

Hoffentlich trägt dieses Buch, dessen Untertitel »Ein deutscher Meister« sehr mit Recht gewählt ist, dazu bei, daß die Dirigenten von Orchestern und größeren Chorvereinen sich der Werke Bergers wieder mehr annehmen; den Dirigenten seien für das Goethe-Gedenkfestjahr »Meine Göttin«, »Euphorion« und »Der Totentanz« ins Gedächtnis gerufen, über welche Werke sehr Feinsinniges bei Ernest nachzulesen ist. Selbst Furtwängler scheint weder die Sinfonien noch die so bedeutenden Orchester-Variationen Bergers zu kennen; sonst hätte er sie sicherlich schon statt mancher anderer keineswegs ihnen gleichwertigen Werke aufgeführt. Das ist eben das Tragische in dem Leben Bergers, daß er, bevor er noch bei den Zeitgenossen sich völlig durchgesetzt hatte, immer nur als Liederkomponist, freilich ersten Ranges, eingeschätzt wurde, während man übersah, daß er auch in der Kammermusik und in Orchesterwerken Meisterliches geleistet hatte. Wer von seinen Zeitgenossen hat z. B. ein so ausgezeichnetes Streichtrio, Streichquintett und Klavierquintett wie er geschrieben? Höchst bedauerlich, daß sein gewaltiges Klavierquartett op. 100 noch immer unveröffentlicht ist. Auch die Bläserserenade müßte längst einen Verleger gefunden haben. Daß nicht bloß die melodische Erfindung Bergers bewunderungswert ist, daß seine durch ständige Arbeit und Selbstkritik erworbene Beherrschung der musikalischen Formen meisterlich ist, darauf weist Ernest immer wieder hin. Er stimmt überhaupt in der Beurteilung Bergers mit Max Fehling überein, der im Augustheft dieser Zeitschrift so überaus warme Worte für Bergers Schaffen, das nie aus zweiter Hand geflossen sei, gefunden hat. Sehr mit Recht schreibt Ernest auch: »Jeder Tag, der uns weiter von den Idealen eines Mozarts entfernt, bringt uns ihnen auf dem Wege der natürlichen Reaktion zugleich auch wieder näher, und so brauchen wir auch um die Zukunft der Bergerschen Musik nicht zu bangen, die Anmut und Ernst, Verständlichkeit und Tiefe, Mozartisches und Modernes in so seltenem Maße in sich vereinigt.« Übrigens ist Berger stets ein begeisterter Wagnerianer gewesen.

Auch auf Berger als Menschen ist Ernest aufs liebevollste eingegangen; oft konnte er ihn zu uns direkt aus seinen Briefen sprechen lassen. Wundervoll ist das Verhältnis Bergers zu seinen Eltern gewesen. (Wann wird einmal eine volkstümliche Ausgabe ausgewählter Novellen seines Vaters übrigens erscheinen?) Erhebende Aufklärung erhalten wir auch über die ideale Ehe Bergers mit der Sängerin

Isabella Oppenheim, die nach seinem Tode unermüdlich dafür kämpft, daß das Lebenswerk ihres so früh verblichenen Gatten nicht in Vergessenheit gerät. Ihr verdanken wir es auch, daß dieses biographische Denkmal ihm gesetzt worden ist, und zwar unter ihrer Mitwirkung für den biographischen Teil.

Wilhelm Altmann

PAUL KAUFMANN: *Johanna Kinkel.* Neue Beiträge zu ihrem Lebensbild. Verlag: Georg Stilke, Berlin.

In der noch ungeschriebenen Geschichte des Dilettantismus müßte Johanna Kinkel ein Sonderkapitel eingeräumt werden: einer Frau, die mit dem Pfund, das ihr die Natur geschenkt hat, in dem ihr zugeteilten Maß wucherte, bis sie die Grenzen ihrer Begabung erkannte und resignierte. Es ist sehr wertvoll, einen Blick zu tun in das Wesen einer solchen Helferin am Werk, ihre Erwartungen und Hoffnungen kennen zu lernen, um ihr Streben und ihren Verzicht richtig zu schätzen. Das Kaufmannsche Lebensbild der edlen Rheinländerin, die zu leiden verstand und ihrem Jubel nur in gedämpftem Laut die Zügel schießen ließ, vermittelt aber mehr als eine Betrachtung ihres Musikertums, mehr als den Preis ihrer pianistischen Fähigkeit und ihrer Kompositionsbegabung — es verschafft einen schönen Einblick in den Berliner Salon, da Mendelssohn den Ton angab, Rellstab das kritische Zepter schwang, Wilhelm Taubert seine Tätigkeit ausübte, das Konzertleben zu blühen begann. Johanna Kinkels Wirksamkeit, gestützt durch einen anregenden Briefverkehr mit Robert Schumann, verdankt diesem Berliner Kulturboden ihre Nahrung, bis sie das Schicksal in die Arme Kinkels führte und damit der Heimat entzog. In London fand sie ihr tragisches Ende.

Max Fehling

R. EPPING und H. TAUSCHER: *Improvisation am Klavier.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Improvisation war noch vor hundert Jahren eine beliebte und hochgewertete Musizierform; sie geriet in Vergessenheit und findet in unserer Zeit ihre Wiederbelebung, seit Jaques-Dalcroze ihre Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Anlagen mit Nachdruck betonte und Improvisation als pädagogisches Prinzip zu einer Grundlage seiner rhythmischen Erziehung machte. Es gibt heute wohl keinen ernsthaft forschenden Musikpädagogen, dem nicht die Frage der Improvisation in seinem Unterricht begegnete. An pädagogischen Hilfsbüchern gibt es auf diesem Gebiet außerordentlich wenig; daher ist die im Verlag Hesse erscheinende »Einführung in die Improvisation am Klavier« von A. Epping unter Mitarbeit von H. Tauscher lebhaft zu begrüßen. Die Verfasserin ist bereits auf musikpädagogischen Tagungen mehrfach hervorgetreten, ihre jungen Schüler leisteten bei öffentlichen Vorführungen zum Teil außerordentliches im freien Klavierspiel. Das Werk bildet den Niederschlag einer jahrelangen praktischen Arbeit mit Kindern und Erwachsenen auf Grund der Unterrichtsideen von Jaques-Dalcroze. In lebendiger, ganz unschematischer Weise wendet es sich an die jedem innewohnende Musikalität, weckt die Lust am musikalischen Erfinden und führt vom musikalischen Einfall zur Bewußtmachung der Gesetze, die den musikalischen Erfindungen zugrunde liegen, und zu ihrer Übertragung auf das Instrument. Einige Kapitel-Überschriften: »Spring- und Linienmelodien«, »Musikalische Zwiegespräche«, »Von Körperbewegung und Rhythmus zu Klang«, »Begleitung von Kinder- und einfachen Volksliedern« kennzeichnen den Inhalt. Erfinden, Singen, Hören und Spielen arbeiten hier Hand in Hand, und der Klavierpädagoge findet eine unerschöpfliche Anregung dazu, wie er die schaffenden und gestaltenden Kräfte des Schülers fördern und ihn zur rechten Musizierfreudigkeit führen kann. Aber auch der Laie, dem die einfachsten musikalischen Grundbegriffe geläufig sind, findet in dem Buch einen vorzüglichen Führer.

E. Feudel

C. RORICH: *Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*, Heft I. Edition Cranz, Leipzig.

Die Zahl neuer Lehrbücher des Kontrapunktes ist verhältnismäßig groß. Auf diesem Gebiet folgen die theoretisch-pädagogischen Bestrebungen unmittelbar der praktischen (kompositorischen) Kunstübung, die sich ja schon seit langer Zeit der Neugewinnung und der Neuauswertung kontrapunktischer Gestaltungsmöglichkeiten so erfolgreich zugewandt hat.

Bei der Durchsicht der Rorichschen Arbeit drängt sich sofort ein Vergleich mit dem von *Hermann Grabner* auf gleichem Feld unternommenen theoretisch-pädagogischen Versuch auf. Charakteristisch für den Unterschied, ja für die polare Gegensätzlichkeit ist die Wahl und Aufstellung der *Beispiele: Grabner* zitiert von der a cappella-Polyphonie

aus bis auf Kurt Thomas eine Reihe von kontrapunktischen Führungen, die das Unwägbare, Künstlerische, die das Geistige der Erscheinung in durchsichtigster Einfachheit offenbaren und auch technisch erkennen lassen (soweit das möglich ist), diesem Autor ist alles an der *Betonung des Spezifischen* gelegen! Dagegen lassen die (eigenen) Beispiele *Rorichs* zunächst eine stärkere (wahrscheinlich unbewußte) Basierung auf *harmonischen* musikalischen Vorstellungen erkennen. Überhaupt sind diese Rorichschen melodischen Linien, überhaupt ist das ganze Werk ziemlich ausschließlich aufs *handfest Praktische* gerichtet! Ausgangspunkt Rorichs ist nicht die neue kontrapunktische Musik, auch nicht die Neupflege der alten Polyphonie — obwohl nur von hier aus eine organische Darstellung der Materie mit Aussicht auf volles Gelingen unternommen werden könnte; Rorich will vielmehr die Richter, Jadassohn und Bußler verbessern.

Das Handwerkliche ist von Rorich umfassend genannt und klargelegt. Der Pädagoge wird die Tatsache begrüßen, daß eine Reihe von Begriffen der musikalischen Formenlehre in den Verlauf eingearbeitet ist. Im ganzen zeigt das Werk die andere, die alltägliche Seite des Kontrapunktes — es ist kein pädagogischer Geniestreich. Aber ist derartige Handwerklichkeit, ist die meistersingerliche Regelkenntnis, ist das Streben nach hoher technischer Genauigkeit in einer Kunstlehre vollkommen entbehrlich? *Werner Karthaus*

GUSTAV RENKER: *Symphonie und Jazz.* Ein Musikerroman. Verlag: L. Staackmann, Leipzig.

Der Roman der Gegensätze zwischen Generationen, Geschmacksrichtungen, Gefühlsanschauungen, zwischen alt und jung — zwischen Vater und Sohn. Der Sinfoniker ist der Erzeuger, der Erzeugte der Jazzbandit. Sie wollen und können einander nicht verstehen, bekriegen sich mit Hohn und Mißachtung und ahnen nicht, daß beider Kunst der gleichen Wurzel entstammt. Der Kampf ihrer leidenschaftlichen Naturen beherrscht das Feld. Der Konflikt ist stark genug, das Thema allein zu tragen. Die mitspielenden Figuren sind nur zur Deutung da — Conférenciers, Statisten der schließlichen Aussöhnung. Eine erhebendere Rolle im Ablauf des Geschehens spielt die Natur: der Boden, dem Vater und Sohn entstiegen sind; sie wird zur beglückenden Friedensstifterin. — Renker, dem manch gutes Buch zu danken ist, der sich in rebus musicalibus auch hier wieder brillant auskennt, leiht diesem neuen Opus seine sprühende Kunst des Vortrags, der den ernsten Momenten nichts schuldig bleibt, den ämüsanten einen kräftigen Schuß köstlicher Vitalität verleiht. *Wilhelm Seidel*

CURT SACHS: *Musik des Altertums.* Jedermanns Bücherei. Verlag: Ferd. Hirt, Breslau.

Es gibt keinen zweiten Musikwissenschaftler, dem es wie Sachs gegeben ist, wissenschaftliche Erkenntnisse in der liebenswürdigsten Form darzubieten. Dieser Vorzug Sachs' ist dem vorliegenden kleinen Buch, in dem die Musik in Ägypten, Syrien, Palästina, Mesopotamien, Griechenland und Rom behandelt wird, ganz besonders eigen. Der Laie wird bei der Lektüre dieses Werkchens nicht vermuten, welcher Mühen und welcher Geduld es bedurfte, um das zwar immer noch kleine Wissen, das wir heute über die Musik der Antike haben, zu erreichen. Denn in Sachs' reizvoller, im besten Sinne populärer Darstellung spürt er nicht den Schweiß des Forschers, nicht den Ballast des wissenschaftlichen Apparates, den andere Forscher so gern in ihren Büchern vorzeigen. Das kleine Buch ist reich an schönen Gedanken und Perspektiven. Das ist das außerordentliche an Sachs: Nirgends wird ein Faktum als solches bloß *gegeben*, stets wird es in reichstem Maße *ausgewertet.* Aus dem Instrumentarium eines Landes wird auf den Charakter seiner Musik, aus dem einzelnen Instrument auf die Spielart, aus wenigen Bildwerken auf die Aufführungsart usw. geschlossen. So entsteht — überraschenderweise — selbst aus den wenigen Gegebenheiten ein lebendiges und gerundetes Bild von der antiken Musik. *Kurt Westphal*

HELENE WOLF-LATEGAHN: *Musizieren im ersten Klavierunterricht.* (Unter Anwendung der Tonika-Do-Lehre.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Die Fruchtbarmachung der ursprünglich aus Problemkreisen des Schulgesangs erflossenen Tonika-Do-Lehre für den ersten Klavierunterricht hat in grundlegender Weise Frieda Loebensteins Buch versucht. Die Bekanntschaft der Töne ist dort bereits vorausgesetzt. So gewinnt Helene Wolf-Lategahns Broschüre, die die Vorarbeit der Gehörbildung miteinbezieht, als eine Art Ergänzungsband ihre Daseinsberechtigung. Aber auch darüber hinaus bietet das Büchlein mancherlei Anregung, denn es ist, ohne jenen falschen Ehrgeiz, den

einzig richtigen Weg zu zeigen, aus der Praxis hervorgegangen und wendet sich in Verfolgung eines einheitlichen Leitgedankens vor allem an die Lehrer. Die Art und Weise des hier beschriebenen Unterrichts, der aus dem Spiel hervorkeimt, ist sympathisch und (bis auf ein paar Intellektualismen im gereimten Einführungsspiel) mit Feingefühl und Liebe auf die kindliche Psyche abgestimmt. Großen Wert legt die Verfasserin bei der Entwicklung der technischen Fähigkeiten auf die richtige Atmung, etwa im Sinne der Rothenburger Atemschule. Man darf die Ausführungen Helene Wolf-Lategahns in Zeiten, wo infolge einer Überproduktion von Konservenmusik die Lust am eigenen Musizieren bedenklich im Schwinden begriffen ist, mit Wärme begrüßen, denn die hier eingeschlagene Methode regt ohne Zweifel zu eigenem Schaffen und, was die als Beispiele angezogenen Improvisationen von Schülern dartun, auch zum eigenen Erfinden an!
Wilhelm Zentner

PAUL BERNHARD: *Jazz.* Delphin-Verlag, München.
Ein außerordentlich geschickt angelegtes und geistreiches Buch, das auch, wenn man es nach drei Jahren wieder liest, nichts von seiner fesselnden Art verloren hat. Hier hat ein kenntnisreicher Mann versucht, den Jazz als kulturelles Phänomen zu werten und gleichzeitig alles Wesentliche über dieses Phänomen selber zu sagen. Wenn auch vieles in unserer schnell sich umstellenden Zeit sich als Übergang erwiesen hat, was Bernhard als dauernd erkannt zu haben glaubt, so sind doch gerade die Kapitel über die Technik des Jazz noch immer aktuell. Die mit etwas flüchtiger Eleganz hingeworfenen Abschnitte über die soziologisch-historischen und besonders die über die seelisch-geistigen Grundlagen des Jazz sowie die Zukunftsausblicke sind allerdings durch die Entwicklung der Musik, nicht zuletzt der Tanzmusik selber, überholt. Man sollte aber die Schrift allen Gegnern des Jazz, sofern sie ihn aus musikalischen Gründen ablehnen, in die Hand drücken. Es wird ihnen nicht immer leicht fallen, sie zu widerlegen.
Hans Albrecht

ROBERT HÖVKER: *Singfibel für die Grundschule.* Verlag: Gustav Allner, Dessau.
Die Singfibel ist methodisch gut aufgebaut: Übung und Lied werden sinnvoll miteinander verbunden. Ziel ist das bewußte Aufnehmen und Erfassen musikalischer Vorgänge durch allmählichen Ausbau des Tonraumes. Die Fibel kann in der Grundschule mit reichem Gewinn benutzt werden. *Hans Fischer*

MUSIKALIEN

LEONHARD DEUTSCH: *Klavierfibel.* Eine Elementarschule des Primavistaspiels. Heft 2. Steingräber-Verlag, Leipzig.
Der pädagogische Wert des ersten Heftes ist im Vorjahr auch in der »Musik« gerühmt worden. Ein Beweis für die zweckdienliche Bedeutsamkeit dieser Klavierfibel ist die Tatsache, daß das zweite Heft so bald nachfolgen konnte. In ihm sind 164 Volkslieder von elf slawischen Nationen gesammelt, deren Textverdeutschung der polyglotten Fertigkeit *Heinrich Möllers* zu danken ist. Der ungewöhnlich farbige Stoff ist von Leonhard Deutsch durch subtilen Aufbau in neun Gruppen gestuft, die von der leichtest faßlichen Melodie durch alle Schwierigkeitsgrade hindurch bis zu den Übungen im Generalbaßlesen ansteigt. Dem Lernenden ein unendlich anregender Stoff, dem Lehrenden eine reizvolle Methode. Der musikalische Sinn des Kindes wird durch ein seltenes Kulturgut geweckt, für dessen Zusammenstellung künstlerischer Wert, formale Schönheit und Echtheit bestimmend waren. Außerordentlich lehrreich sind die Anweisungen für den Unterricht, wobei der ausschlaggebende Wert auf das Primavistaspiel gelegt wird: ein Füllhorn goldener Regeln, die Blicke in ein Neuland eröffnen. *Ph. Sturm*

MARIA BACH: *Vier Lieder für Gesang und Klavier.* — *Quintett* (Wolgaquintett) für Violine I und II, Viola, Violoncello und Piano. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Maria Bach ist eine der wenigen mutigen Frauen, die sich bemühen, Clara Schumanns scharfes Wort »Frauenzimmer seien nicht zum Komponieren geboren« zu widerlegen. Sie schreibt eine virtuos gesetzte Musik, die besonders auf dem Klavier alle Register eines klangschwelgerischen Impressionismus zieht. In ihren Liedern umgeht sie glücklich die Klippe, männliche Kraft vortäuschen zu wollen. Ihr Bestes gibt sie in der zart-geschmeidigen und schillernden Harmonik, die allerdings nicht selten die mangelnde Persönlichkeitskraft ihrer Melodik verdecken muß. Ihr Wolgaquintett hat äußerst effektvoll aufgebaute Variationen über das durch die Donkosaken bekannt gewordene Wolgalied zum Höhepunkt. Allerdings fließt die Wolga *ihrer*

Eingebung unverkennbar an der Arbeitsstätte Puccinis vorüber. *Friedrich Herzfeld*

OTAKAR SEVCIK: *Mendelssohns Violin-Konzert*. Verlag: Ol. Pazdirek, Brünn.

Mit dieser Neuausgabe und vor allem mit den eingehenden Studien über dieses Konzert und seiner taktweisen Analyse hat der hochberühmte Altmeister der Violinpädagogik den Geigern ein besonders wertvolles Weihnachtsgeschenk gemacht. Wenn ich bei Besprechung einer seiner früheren ähnlichen Arbeiten einmal geäußert habe, Sevcik sei wohl zu den eingehenden Studien über die hervorragendsten Violinkonzerte durch des Nürnbergers Hans Meyer-Raubinek großartiges Werk angeregt worden, so hat mich *Norbert Kubat* in Bratislaur unterdessen belehrt, daß Sevcik bereits vor 50 Jahren diese Studien geschaffen und seinem Unterricht zugrunde gelegt habe, ohne ihre Drucklegung zu betreiben. Er ist also der erste, der aus einem anerkannten Konzert das Material zu diese Technik ganz ausgezeichnet fördernden Etüden gewonnen hat. Daß er aber nicht bloß Technik gelehrt, sondern auch die Vortragskunst, geht auch wieder aus seiner Bezeichnung dieses Mendelssohnschen Konzerts hervor. Sie ist jetzt mit roter Farbe in die Violinstimme eingetragen. Die Klavierbegleitung zu diesem Konzert ist übrigens von *F. Beck* sehr spielbar neu gestaltet worden; auch sind die Angaben der Instrumente so genau, daß nach dieser Klavierstimme sehr wohl dirigiert werden kann. Die Studien umfassen nicht weniger als 64 Seiten. Insbesondere enthalten sie bewunderungswürdige Anregungen für die Doppelgrifftechnik. Wer sie wirklich beherrscht, der kann keine Schwierigkeiten mehr kennen. Hoffentlich beschenkt uns Sevcik auch noch mit einem ähnlichen Werk über *Dvoraks* Konzert, zu dessen Studium er seine Schüler immer angehalten hat; handschriftlich liegt es ja schon vor. *Wilhelm Altmann*

RICHARD WAGNER: *Tannhäuser*. Neue Partiturausgabe. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der verdiente Leiter der Kapellmeisterklasse am Leipziger Konservatorium, Max Hochkofler, bringt eine neue Ausgabe von Wagners »Tannhäuser« heraus, die wohl zum erstenmal ein vollständiges und klares Bild der verschiedenen Fassungen des Werkes gibt. Als Hauptfassung wird von Hochkofler die deutsche Fassung des Werkes angesehen. Die Varianten der Pariser Fassung werden im Anhang gegeben. Dabei ist von besonderer Bedeutung die Feststellung, daß die erste Pariser Fassung die Ouvertüre in ihrer geschlossenen Form noch bestehen ließ. Hochkofler erbringt dafür in seinem Vorwort den ausführlichen quellenmäßigen Nachweis. Erst die deutsche Ausgabe der Pariser Bearbeitung durch Wagner selbst, also gewissermaßen deren zweite Fassung, schaffte den unmittelbaren Übergang von der Ouvertüre zum Bacchanal, wie er heute in Bayreuth gespielt wird. Besetzungsmäßig ist an der Pariser Fassung bekanntlich besonders zu beachten, daß der Gesang Walthers im zweiten Akt in Fortfall kommt. Bewundernswert bleibt, wie sich Wagner in allen Dingen der Instrumentation bei der späteren Fassung dem Charakter der früheren Fassung anzugleichen weiß. Dagegen ist die Diktion der Venuspartie sichtlich einem Stadium größerer Reife entwachsen. — Die äußere Ausstattung des neuen Bandes durch den Verlag ist hervorragend gut; die Lesbarkeit ist trotz des beibehaltenen kleinen Formats durchweg gesichert. *Adolf Aber*

GEORG STOLZENBERG: *Dafnis-Lieder von Arno Holz in Tönen*. Für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Die fröhliche Urständ, die verliebtes Barock und behäbig-lüsterne Perückenzeit in Arno Holzens köstlichen »Freß-, Sauff- und Venus-Liedern« feiert, wiederholt sich nun in diesen entzückenden Gesängen. Aus der Schule Woldemar Bargiels hervorgegangen, beherrscht der Komponist das gesamte technische Rüstzeug ebenso meisterhaft wie die Rückversetzung in galant historisierenden Stil. Wenn nicht manche Wendung darauf hindeutete, daß der Geist der Gegenwart doch nicht spurlos vorübergegangen ist, so könnte man fast glauben, einen der ältesten Liedmeister vor sich zu haben. Und doch gehen in dem vielfältig verkräuselten Geschnörkel echtes Menschentum und ein keck-herzhafter Humor nicht unter, erleben vielmehr frohen Triumph. Wie da mitunter ein Einzelwort »koloriert« wird, wie Akzente saftig unterstrichen werden, wie kanonisch Imitatorisches zwischen Singstimme und Klavier fröhlich aufwuchert, wie zarte Echos hineintändeln, das macht herzlichste Freude. Fast stets handelt es sich um große variierte Strophenformen von ersprießlichem Reichtum der Erfindung. Der Humor schwingt sogar in eine Fußnote hinein: »Wem bei häuslichem

Singen Triller und Läufe nicht ganz geraten, tröste sich mit Dafnis, der ja auch kein Gesangskünstler war.« Aber Dafnis begegnet auch einigen »erschröcklichen« Druckfehlern, die sich sämtlich im ersten der drei Bände herumtummeln: der letzte Takt der ersten Zeile von Seite 20 läßt in der rechten Hand das Auflösezeichen vermissen, im letzten Takt der ersten Zeile auf Seite 26 hat der störrige Baß von a sich nach g verlaufen. Die barocke Orthographie schleicht sich auch ein paarmal ins Notenbild: im ersten Takt der vierten Zeile auf Seite 16 möchte man lieber as statt gis sehen, ebenso auf Seite 40 im vierten Takt der vierten Zeile ces statt h. Die schmucke Ausstattung gibt würdigen und stilgerechten Rahmen. Reizvolle Sächelchen, die im Vortrag nicht leicht zu bewältigen sind und zum Teil wohl gar einen leichtbeschwingten Koloratursopran verlangen, deren Sinn für einen wohl ziemlich locker-kecken, im musikalischen Ausdruck ebenso freien, aber unbedingt sicher fundierten Humor selbst Mummelgreise wieder wachrütteln wird. Freunde häuslichen Musizierens und Suchende nach dankbar-wertvollen frohsinnigen Programmnummern: heran an diese lebenbejahende heitere Kunst, die Ausführende wie Genießende immer wieder zum Schmunzeln verleiten wird! *Carl Heinzen*

RODERICH MOJSISOVICS: *Konzert für Violine und Orchester*, op. 40. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Dieses Violinkonzert kann unmöglich erst heute entstanden sein. Es trägt unverkennbar die Züge einer Zeit, die wir glücklich überwunden haben. Als Beweis für diese Behauptung sei eine kleine Auswahl von Tempo- und anderen Bezeichnungen hierhergesetzt, wie sie der Klavierauszug in schöner Fülle bietet: träumerisch, warm, leidenschaftlich, eindringlich, feierlich, sehnsuchtsvoll. Es ist also notwendig, die kritische Betrachtung vom Standpunkt des Romantikers her vorzunehmen, wenn man dem Werke nicht unrecht tun will. Also: das dreisätzige Werk bietet in Thematik und Harmonik genug des Reizvollen, die Gegensätze zwischen Pathetik und Lyrik sind gut gegeneinander abgewogen, der Fluß ist natürlich und im letzten Satz auch frisch und musikantisch. Jedenfalls aber ist dies sicher: die Solostimme ist geigerisch richtig und durchaus gekonnt, sehr wirkungsvoll und immer interessant. Gründe genug, das Werk den Geigern empfehlen zu können.

Hermann Wunsch

JOHANN LUDWIG BACH: *Uns ist ein Kind geboren*, Motette, herausgegeben von *Rudolf Moser*. Verlag: Kistner & Siegel in Leipzig.

Johann Ludwig Bach, acht Jahre älter als sein Vetter Johann Sebastian, hat die Meininger Linie der »Bache« begründet. Von seinem Schaffen gibt die erstmals ausgegrabene Motette einen Begriff, die klar im Aufbau, einfallsreich in der Motivbildung, aber häufig willkürlich in der Wortunterlegung und Textbetonung ist. R. Moser hat eine auf eindringender Arbeit beruhende, ganz der Praxis zugewandte Ausgabe vorgelegt; durch ihren Kommentar wird sie gleichwohl auch wissenschaftlichen Zwecken dienen können. Die Einbeziehung von vier Solostimmen mag der Farbigkeit dienlich sein; ob aber der Einsatz einer temperamentvollen Schlußfuge nicht im ursprünglichen Chorklang besser herauskäme?

Peter Epstein

MAX KOWALSKI: *Fünf Gedichte* von Hermann Hesse für eine Singstimme und Klavier op. 14. — *Sechs Gedichte* von Klabund für eine Singstimme und Klavier op. 15. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die vorliegenden beiden Folgen gehören zu jener nicht eben häufig anzutreffenden Gruppe der Liedlyrik, die als gegebene Emanation einer dichterischen Grundstimmung wirklich tönendes Leben anzunehmen vermag. Das beziehungsvolle Auskomponieren des Vorwurfs ist schon viel, wenn auch nicht alles. In diesem Falle entschädigt es für die teilweise recht dünne Substanz. Die leichte Sangbarkeit und überhaupt durchsichtige kompositorische Anlage hat den Liedern bereits ihren Weg gebahnt und wird es auch weiterhin tun. — Opus 15 Nr. 3 (»Meine kleine Schwester«) ist in aller seiner aussparenden Einfachheit ein Wurf. *Hans Kuznitzky*

NIKOLAI LOPATNIKOFF: *Erste Sinfonie op. 12.* — *Klavierkonzert Nr. 2 op. 15.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Lopatnikoffs erste Sinfonie erregte 1930 auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Königsberg Aufsehen und erlebte seitdem viele Aufführungen im In- und Ausland. Nun liegt die gedruckte Partitur vor, und man ist in der Lage, frühere Eindrücke an der Hand der Noten zu überprüfen. Das Grundelement des Schaffens dieses jungen Russen ist der Rhythmus, der seine Kompositionen entscheidend durchdringt und selbst lyrische Episoden gestrafft zusammenbindet. Da in der gesamten russischen

Musik der Rhythmus eine besondere Rolle spielt, würde man a priori vermuten, daß Lopatnikoff auch russische Melodik und wesentliche Züge des russischen Volksliedes verwendet. Dem ist aber nicht so. Nur verschwindend wenige Melismen weisen hier und dort auf das Russentum des Komponisten hin. Strawinskij ging in seinen ersten bedeutenden Werken (z. B. im »Petruschka«) vom National-Russischen aus, blieb aber dieser Tendenz nicht treu und verfiel leider immer mehr einem musikalischen Kosmopolitismus. Lopatnikoff wünschte ich, er möge in Zukunft vor allem das Russentum in sich entdecken, jene Bodenständigkeit, die einen Mussorgskij auszeichnet und wahrhaft groß gemacht hat. Auf Lopatnikoffs Entwicklung haben heterogene Elemente eingewirkt, z. B. die Polyphonie Bachs, das Melos und die Stimmung gewisser Werke Gustav Mahlers. Aber unverkennbar dringt immer wieder eine starke eigene Note durch fremde Einflüsse hindurch und läßt von dem Komponisten erfreuliche Taten erwarten. Auch das Klavierkonzert zeichnen dieselben Vorzüge aus, die in der Sinfonie anzutreffen sind: eine gestraffte Rhythmik, Konzentration des Ausdrucks, Beherrschung aller formalen Probleme, eine Musizier- und Spielfreudigkeit, die das Blut eines echten Musikanten dokumentieren. Da das Konzert auch vom klavieristischen Standpunkt aus dankbar geschrieben ist, wird es sich unter den Pianisten Freunde zu erwerben wissen.

Kurt von Wolfurt

JOH. CHRISTIAN BACH: *Sinfonia (D-dur) für Doppelorchester op. 18, Nr. 3.* Für die Aufführung eingerichtet und herausgegeben von *Fritz Stein.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Aus der gewaltigen Anzahl — 61! — der erhaltenen Sinfonien dieses »Londoner« Bach, der bei Lebzeiten seinen Vater und seine Brüder an Verbreitung und Beliebtheit weit übertraf, legt Fritz Stein ein Spätwerk vor, das die geistige Haltung »dieser Inkarnation der galanten Zeit mit ihrer halb romantischen, halb rationalistischen Einstellung« besonders eindeutig zum Ausdruck bringt. Ist auch heute schon der reine Mannheimer Stil nicht jedermanns Sache, entspricht die sich bei Joh. Christian Bach kundtuende Mittler- und Zwischenstellung, die einem gedrechselt tändelnden Rokokosätzchen süße italienische Kanzonen und deutsche Überschwenglichkeiten der »schönen Seele« etwas wahllos beigesellt, kaum dem gegenwärtigen Geschmack, so ist es doch dankenswert, daß die vorliegende sehr sorgfältige Ausgabe für historische Konzerte ein den Zeitstil so bezeichnend wiedergebendes Werk zur Aufführung bereitgestellt hat. *Hans Kuznitzky*

FRANZ SCHUBERT: *Klaviersonaten:* Es-dur, op. 122, H-dur op. 147, A-moll op. 164, C-dur (unvollendet, mit Ergänzungen). Ausgabe von *Walter Rehberg.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Von den vier Sonaten, die mir vorliegen, ist die wichtigste die große unvollendete vom Jahre 1825, also aus der reifsten Zeit, die bislang in den verbreiteten Ausgaben nicht stand und nun allgemein zugänglich wird. Das ganze Werk hat, auch abgesehen von den fehlenden Partien, Entwurfcharakter, bewährt sich aber als Entwurf höchsten Ranges. Der erste Satz mahnt in der Breite der Anlage, auch manchem kompositorischen Detail an die große a-moll-Sonate op. 42; der langsame Satz an den des G-dur-Quartettes; Scherzo und Trio sind meisterlich. Das Fragment, an perspektivischer Tiefe den ausgeführten Sonaten, die vor jener op. 42 liegen, weit überlegen; oft schon der Totenlandschaft der nachgelassenen B-dur zugehörig, fordert den lange vorenthaltenen Ruhm. Die Ergänzungen Rehbergs, besonders im Scherzo, sind ausgezeichnet. Nur die Modulatorik der Finalkoda scheint mir ein wenig zu behend und geläufig; anderseits bewirkt die stete Rückwendung nach C-dur darin eine gewisse Abnutzung der Tonart, die dem Ende seine schließende Kraft nimmt. Die anderen Sonaten sind bekannt. — Zur Auseinandersetzung über die Interpretation der Schubertschen Klaviersonaten ist nicht der Ort. Sie bringt besondere Schwierigkeiten wegen des Skizzencharakters vieler gerade von ihnen. Das Verhältnis des einzelnen zum Ganzen macht die Grundfrage der Interpretation aus. Rehberg entscheidet sich durchweg fürs Detail (vgl. op. 164, S. 8, Anmerkung). In der agogischen Freiheit der Teildarstellung geht seine Ausgabe außerordentlich weit. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

VOLKMAR ANDREAE: *Li-Tai-Pe, Acht chinesische Gesänge,* op. 37. Verlag: Gebr. Hug, Leipzig.

Der Tondichter hat sich in Li-Tai-Pe einen guten Textdichter, in Klabund einen guten Nachdichter gesichert. Und er hat sich in Mahlers »Lied von der Erde« ein gutes Vorbild gewählt. Das ist gewiß kein Tadel. Keine von all den ostasiatischen Tondichtungen der

letzten Jahrzehnte kommt ganz von Mahler los, aber Volkmar Andreae hat doch auch Eigenart genug, um die orientalische Dichtung mit der schweizerischen Mundart gleichsam zu durchsetzen und zu verbinden, sie dem schweizerischen Musik-»Dytsch« mundgerecht zu machen. Mögen die Orchestergesänge auch eklektizistisch sein, sie sind von einer durchaus männlichen Tonsprache beseelt, es fehlt ihnen die übergroße Sentimentalität, die der Europäer so gerne der ostasiatischen Kunst andichtet. Das ist der Vorzug und die Schwäche der Gesänge: Sie singen, wie es einem ehrlichen erfahrenen schweizerischen Tondichter ums Herz ist, und wissen nicht allzuviel von Li-Tai-Pe und noch weniger um die Ostasienmode in der europäischen Musik.

Erwin Felber

N. MEDTNER: *Suite-Vocalise*, op. 41, Nr. 2. Verlag: W. Zimmermann, Leipzig.

Vokalisen sind im modernen Klangstück keine Seltenheit mehr. Und doch unterscheidet sich Medtner von so manchen seiner Vorgänger: er stellt die Vokalise nicht in den Dienst der klanglichen Impression, sondern ordnet sie als Romantiker, der er durch und durch ist, einer romantischen Idee unter. So schafft er gleichsam vier »Lieder ohne Worte«, die er durch eine im Finale wiederkehrende Einleitung auch äußerlich zu einer Suite enger verknüpft. Das Motto, das er der Einleitung vorausschickt, bekennt sich zu Goethe, zu Nymphen und Grazien, zum Mysterium und zur Dichtkunst, über deren Wesen er in vier knappen, ausdrucksstarken Sätzchen fabuliert. Es ist wohl kein Zufall, daß der letzte Satz die gleiche Überschrift »Der Dichter spricht« wie die letzte Kinderszene von Schumann trägt. Auch hier spricht ein Dichter, ein Tonpoet. Er sucht die blaue Blume der Romantik und hält — allen Zeittendenzen zum Trotz — an der guten alten romantischen Tonsprache eigenbrötlerisch fest. *Erwin Felber*

HEINRICH MARTENS: *Musikalische Formen in historischen Reihen*. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Im dritten Bande dieser außerordentlich wertvollen, umfassenden und in der Praxis gut verwendbaren Sammlung stellt Hans Joachim Moser die Ballade dar. Er holt dabei weit aus, geht bis auf die Vorgeschichte der Form zurück und führt seine Beispielreihe über die schwäbische Liederschule, Loewe, die Romantiker bis zur Gegenwart. Im achten Band der gleichen Sammlung bearbeitet Willy Herrmann den Walzer, greift er auf Mozarts und Beethovens »Deutsche« zurück, bringt Belege von Lanner, den beiden Strauß, Schumann, Chopin u. a. bis auf ein Schlußbeispiel von Günter Raphael. Den zehnten Band dieser ersten Reihe füllt Hermann Wetzel mit den Liedformen. Er setzt beim Minnesang an und geht mit einer Fülle kurzer Melodien bis zu Hugo Wolf.

Die Aufgabe, die sich der Herausgeber gestellt hat, der Schul- und Hausmusik nicht erneut historische Werte zu häufen, sondern ausschließlich ihr solches Gut zuzuführen, das für sie Aktualitätswert, pädagogischen Erlebniswert hat, ist den Bearbeitern auch hier gelungen. Man kann auf die Fortführung der Ausgabe gespannt sein und sie wegen der leichlen Verbreitung des Stoffes in ganz kurzen Folgen (vier Seiten) nur wünschen.

Siegfried Günther

FRIEDRICH WILHELM ZACHOW: *Drei Fugen für Orgel*. Herausgegeben von Max Seiffert (»Organum«, Vierte Reihe Nr. 16). Verlag: Kistner & Siegel in Leipzig.

Seiffert hat dem Pedal einen bedeutenden Anteil an der Ausführung von Zachows auf zwei Systemen notierten Fugen zugewiesen und damit bestimmt der angemessensten Interpretation die Wege gewiesen. Großartig ist die dritte Fuge (»Fantasie«) mit dreifacher Themenumbildung. *Peter Epstein*

TOMMASO ALBIONI: *Konzert für Violine mit Streichorchester und Cembalo*. Herausgegeben von *Walter Upmeyer*. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der von J. S. Bach hochgeschätzte venezische Meister des Instrumentalkonzertes Tommaso Albioni — Albionische Themen benutzte Bach (wie Vivaldische) zur Verarbeitung; Fuge A-dur und f-moll — hat am Anfang des 18. Jahrhunderts eine Sammlung von Violinkonzerten herausgegeben, aus der Walter Upmeyer eins in C-dur — von Andreas Moser als das schönste seiner Art bezeichnet — ausgewählt und notengetreu, nur der Continuo ist ausgesetzt, veröffentlicht. Ein prächtiges, leicht ausführbares Stück für Schul- und Liebhaberorchester. *Rudolf Bilke*

* WEIHNACHTEN AUF DER SCHALLPLATTE *

Von den Kirchenfesten haben Maler, Dichter, vornehmlich Tonsetzer ungemein fruchtbare Anregungen empfangen, obenan vom Fest der Geburt des Heilands, deren mystischer Zauber einer Unzahl von Musikern den Impuls zum Schaffen gab. Der Aufsatzteil dieses Heftes bringt einen Querschnitt durch das Ergebnis. Daß die Schallplatten-Industrie der weihnachtlichen Musik ihre Aufmerksamkeit nicht vorenthalten durfte, ist begreiflich; in welcher Fülle Aufnahmen aller Art vorhanden sind, lehrt ein Einblick in ihre Kataloge. Überreich finden sich da diejenigen Stücke, die, zum Gemeingut gehörig, besonders denen willkommen sein müssen, die in ihrem Heim jener Mittel ermangeln, durch die man Erbauung fördert. Die Schallplatte macht es der Familie jetzt so leicht, die Stimmung der Angehörigen zu sammeln, um das Fest des Lichts weihevoll einzuleiten.

Bei unserm Rundgang durch die Weihnachtsmusik auf der Schallplatte wollen wir, über den eisernen Bestand an populären Nummern hinwegsehend, denjenigen Erscheinungen unsere Teilnahme widmen, die weniger betretene Wege wandeln. Zu diesen gehören die Veröffentlichungen der jüngst ins Leben gerufenen

Kantorei

die sich ausschließlich auf religiöse, und zwar evangelische Musik einstellt. Aufnahmetechnisch überraschend gut geglückt sind folgende Kompositionen: »*Ein Kindelein so löbelich*« ist ein Tonsatz von Schröter (1587), den der Berliner Heinrich Schütz-Kreis unter Leitung von Wilhelm Kamlah tief empfunden vorträgt. Die gleiche Vereinigung verleiht dem von Resinarius 1544 gesetzten Choral »*Gelobet seist du Jesus Christ*«, in dem neben dem Bentz-Quartett der Tenorist Heinz Marten eine vortreffliche Probe von Stilsicherheit ablegt, den Charakter einer erhebenden Andacht (1). Dem Schüler Isaacs und Zeitgenossen Senfls, der hier die cantus firmus-Technik mit dem gesungenen Choral und den kontrapunktisch begleitenden übrigen Stimmen kultiviert, folgt auf Platte 2 Meister Praetorius mit dem »*Ein Kind geboren zu Bethlehem*« und »*Wie schön leuchtet der Morgenstern*« (1610). Hier ist die erste Strophe ohne den cantus firmus frei imitierend durchgeführt: der Choral, vom Männerchor wiedergegeben, hat die Oberstimme, die zweite Strophe ist im vierstimmigen Satz dem gemischten Chor zugeteilt. Besonders eindrucksvoll berührt der musikalisch reine Chorgesang und die prächtige Steigerung. »*O Jesulein süß*« wird ganz auf Zartheit gestellt; der gemischte Chor und das Streichquartett wetteifern um die Bekundung sauberster Klanggebung (53). Dieses Tonstück verdankt Kaminski seine Neubearbeitung, während Kurt Fiebig die Choräle »*Macht hoch die Tür*« und »*Nun jauchzet all ihr Frommen*« zu jubelnden Höhen treibt (48). Die Verbindung von Gesang (Irmgard Reimann-Rühle) mit Orgel (Wolfgang Reimann) verschafft den Bachschen Chorälen »*Christum wir sollen loben schon*« und »*Das alte Jahr vergangen ist*« seltene Innigkeit des Wohlklangs (15). »*In dulce jubilo* (50) bringt ein gemischter Chor mit Bläsern und Streichern zur Geltung; in gleicher Besetzung und ebenso rühmenswert ausgeführt ist »*Es ist ein Ros entsprungen*« (53). In »*Frohe Hirten eilt heim*« ist das Tenorsolo namentlich bei den schwierigen Figurationen bemerkenswert gut; neben ihm haben Orgel und Bläser Anteil am Adel der Wirkung (52). Einen ergreifenden Abschluß bildet der das »*Komm süßer Tod*« dank des von Gertrud Baumann unübertrefflich gesungenen Sopransolos (40). Der weiteren Produktion dieses Hauses wird man ernste Beachtung schenken müssen.

Christschall

bringt gleichfalls religiöse Musik. Das Unternehmen stützt sich auf die großen katholischen Verbände, die ihm wesentliche Hilfe leihen. Uns liegen sechs Aufnahmen vor: Des Breslauer Domkapellmeisters Schnabel »*Transeamus*« mit dem Text aus dem Lukasevangelium; die Komposition ist madrigalesk verschmolzen mit dem Gloria eines Engelchors, den die St. Hedwigs-Kathedrale in Berlin stellt. Das berühmte »*Joseph lieber Joseph mein*« trägt Louis van de Sande vor, die Begleitung wird orchestral ausgeführt (51). Derselbe Sänger leiht dem »*Es ist ein Reis*« und »*Zu Bethlehem geboren*« seinen sonoren Baß; er wird vom St. Hedwigs-Chor gestützt, der, von Hermann Pabel geleitet, rühmenswerte Sicherheit und Stimmschönheit bekundet (46). Wer hat die »*Stille Nacht*« in der Originalfassung, die ihr sein Schöpfer Franz X. Gruber 1818 gab, nämlich für zwei Singstimmen mit Gitarrebegleitung, je vernommen? Hier hören wir zwar nicht seine

erste, aber die zweite Fassung mit der Begleitung durch Streicher und zwei Hörner. Schließlich dürfen wir Max Regers klassischem »*Mariae Wiegenlied*« lauschen; beide Stücke unter Leitung des Salzburger Domkapellmeisters Jos. Meßner, der Orchester und Chor seiner Kirche zu einem Körper von vorbildlicher Musikalität erzogen hat. (97). Insgesamt wertvolle Leistungen, die auf spätere Aufnahmen neugierig machen.

Parlophon

Corellis viersätziges »*Weihnachtskonzert*« (Concerto grosso Nr. 8) bedeutet einen schönen Gewinn, denn die Ausführenden: Orchester der Berliner Staatskapelle mit dem Streichtrio Lasowski, Reinicke, Liebermann unter Fr. Weißmanns Leitung bieten eine vorzügliche Wiedergabe der noch unverblichenen Komposition (P 9422/23). Ihre oft gerühmte Stilkunst leiht Lotte Leonard den geistlichen Volksliedern »*Maria auf dem Berge*« und »*Zu Bethlehem geboren*«, deren Vortrag die Orgel sanft untermalt (B 12082). Irmlers Madrigalchor in Verbindung mit Orgel und Orchester bringt gleichfalls das (hier von Ad. Greulich bearbeitete) »*Transeamus*« und »*Joseph lieber Joseph*«; Gertrud Baumanns Sopran legt wiederum Zeugnis ab von der Beseeltheit ihrer trefflich geschulten Stimme (P 9302). Ein Streichorchester mit Orgel und Glocken unter O. Dobrindts Führung stellt die »*Heilige Nacht*« und »*O du fröhliche*« auf Klangpracht (P 9427).

Odeon

Auch Richard Tauber verschönt die Weihnachtsfeier. Er ist Mittelpunkt des Tongemäldes »*Weihnachten in der Fremde*«, zu dessen Wirkungserhöhung ein Rezitator, Orgel und Glocken herangezogen werden (O 4932). Ein ähnlich gestaltetes Tongemälde heißt »*Friede auf Erden*«, bei dem sich Orchester mit Chor und einem Doppelquartett des Berliner Lehrergesangvereins vereinigt. Dajos Bela, sonst auf anderen Gebieten heimisch, leitet die wohlgelungene Aufführung (O 6539). Erhebendes bietet der Berliner Staats- und Domchor, der, von Hugo Rüdel geschult, neben dem Choral »*Was Gott tut*« Friedrich Silchers »*So nimm denn meine Hände*« empfindungsstark vorträgt (O 6641).

Kristall

zieht die Glocken mehr als erforderlich zur Steigerung der Stimmung heran; so in dem von Rezitation, Chor und Orgel unter C. Frühaufs Direktion klangstark und eindrucksvoll gebrachten »*Der Erzengel verkündet*« (9507) und den beiden von Walter Fischer auf der Orgel meisterhaft gespielten »*Stille Nacht*« und »*O du fröhliche*«; bemerkenswert ist hier die harmonische Behandlung der Mittelstimmen (9505). Zum Kapitel Potpourri (aber wie geschickt arrangiert!) sind die vom Steiner-Quintett gebotenen »*Süßer die Glocken nie klingen*« und »*Ihr Kindelein kommet*« zu zählen. Die Ausführung läßt keinen Wunsch unerfüllt (9515).

Grammophon

verpflichtet den Berliner Basilika-Chor, Dirigent Pius Kalt, für Sweelincks »*Hodie Christus natus est*« und den »*Zug der heiligen drei Könige*« aus Rheinbergers noch heute staunenswert lebendiger Weihnachtskantate »Der Stern von Bethlehem«. Ausgezeichnete Leistungen (27107). Nicht minder wertvoll sind die Vorträge des Thomanerchors unter Karl Straubes Leitung: das von Carl Thiel bearbeitete Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert »*In dulce jubilo*« und Bodenschatz' »*Joseph, lieber Joseph*« in A. Beckers Fassung bestechen durch ideale Klangweichheit (90160). Eine Fantasie über beliebte Weihnachtslieder zeigt Kurt Großes Könnerschaft auf der Königin der Instrumente (19937). In weltliche Gefilde entführt uns *Hans Pfitzner* mit der Wiedergabe seiner Ouvertüre zum »*Christ-Elflein*«, von der Berliner Staatskapelle unvergleichlich gespielt. Der fugierte Mittelsatz ist einer der Höhepunkte Pfitznerscher Inspiration und Kompositionskunst (66606/07). *Felix Roeper*

* KINDER ENTDECKEN MUSIK *

Von *Ali Weyl-Nissen*-Berlin

Vom Kindergarten an bis zur Fachausbildung hat sich die Reform der Musikpädagogik durchgesetzt. Der Kindergarten ist das jüngste Glied dieser Bestrebungen. Während Jaques-Dalcroze schon 1905 für einen Kongreß »Vorschläge zur Reform des musikalischen

Schulunterrichts« schrieb, fand die erste Tagung über Musikpflege im Kindergarten erst 24 Jahre später statt. Kurz zuvor waren vom Preußischen Kultusminister »Richtlinien für die Musikpflege in den Seminaren und Lehrgängen und den dazugehörigen Erziehungsstätten für Kinder zur Ausbildung von Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen« herausgegeben worden. Dort werden in erster Linie Stimmbildung und Gehörbildung für die neuen Lehrgänge gefordert, ferner Kenntnis des alten Volksliedgutes an Stelle der unfruchtbaren, moralisch eingestellten Liedproduktion des vorigen Jahrhunderts. Jödes »Musikant«, eine herrliche Sammlung fast vergessener Lieder, gibt (neben anderen Sammlungen) das Material zum Singen und Spielen. Kinderinstrumente werden teils neu geschaffen, teils wiederentdeckt und dem Kleinkind zur Verfügung gestellt.

Wie sieht nun die neue musikalische Erziehung im Kindergarten aus? Seitdem man Musik nicht mehr in erster Linie ästhetisch wertet, sondern als Erlebnisfaktor von höchster Bedeutung erkannt hat, sucht man im Unterricht vor allem die produktive Mitarbeit jedes einzelnen Kindes zu wecken. Neben den Improvisationsübungen gehört dramatische Handlung, wirklich von den Kindern dargestellt, unbedingt in die neue Musikstunde hinein. Es ist ja doch ein Unding, etwa Tanzliedchen zu singen und dabei still zu sitzen! Nichts soll angelernt und nichts eingetrichtert werden, jeder »baut sich selbst das Haus, darin er wohnt«.

Das Tonika-Do-System, erfunden von dem Engländer John Curwens, nach Deutschland gebracht von Agnes Hundoegger, ist zweifellos weitaus das beste, die gebotene Aufgabe zu lösen: das Kind Musik wirklich erleben zu lassen. In Konkurrenz tritt höchstens noch die Tonwort-Eitz-Methode, brauchbar aber nur für ältere Kinder und zu intellektuell, um den Kindern Freude zu machen. Tonika-Do umschließt alles Wünschenswerte, Vermittlung von Notenkenntnis, Improvisationsmöglichkeiten, rhythmische Übungen. Zwanglos werden Erkenntnisse und Erfahrungen von Jaques-Dalcroze einbezogen, der ja schon früh Konzentrations- und Dirigierübungen machen ließ (die ersten entstanden 1903). Wer die Wichtigkeit gerade der rhythmisch-gymnastischen Übungen für das Erstarken der Musikalität nicht anerkennen will, wird vielleicht nachdenklich werden, wenn er in Platons »Staat« liest: »Wer im Verschmelzen von Gymnastik und Musik den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht . . , ist ein besserer Musiker und besitzt eine weit umfassendere Kenntnis der Harmonie als jener, der die Saiten eines Instrumentes stimmt.«

Man bekommt bei dieser Kindergarten-Arbeit den deutlichen Eindruck, als ob Musikalität sich trainieren ließe. Und es ist ganz offenbar der Fall im Sinne der Eignungsprüfung für den Musikberuf, bei der in sechs Gruppen die Musikalität geprüft wird: Physische Reaktionsfähigkeit auf Töne, Wahrnehmung rhythmischer Gegebenheiten, Auffassung von Melodie und Harmonie, Musikalisches Gedächtnis, Fähigkeit zur Lust- und Unlustempfindung beim Hören von Musik, Erfassen des Sinns eines Musikstückes. Diese sechs Teilgebiete lassen sich zweifellos schon im Kindergarten trainieren, und man tut es ganz bewußt im bildungsfähigsten Kindesalter, indem man Phantasie und Spieltrieb aktiviert: die Kinder entdecken selbst das wundersame Reich der Musik!

Wirklich neu ist diese Erziehungsweise nicht eben. Was Rousseau, Pestalozzi, Fröbel zur Entwicklung der Kindergärten beigetragen haben, gilt heute mehr denn je. Der älteste Berliner Kindergarten, der unter seine Gönner auch *Franz Liszt* rechnen darf (er gab im Jahre 1842 ein Konzert für die »Kleinkinderbewahranstalt Nr. 1«), hat kürzlich sein hundertjähriges Bestehen gefeiert. Aber erst jetzt, nach hundert Jahren des Bestehens, setzen wir die Anregungen jener großen Pädagogen in die Tat um, Pestalozzis Hinweis auf das Dominieren gestaltender Phantasiekräfte im Kinde, Rousseaus Prinzip, daß man nichts in einen Menschen hineinlegen könne, sondern nur das Schlummernde in ihm wecken. — Was Ed. Spranger über die Arbeitsschule sagt, gilt ebenso für den modernen Kindergarten: »Der Name ‚Arbeitsschule' deckt eine Fülle sehr verschiedenartiger Tendenzen, denen zunächst nur dies Negative gemeinsam ist, daß sie mit dem Prinzip des erziehenden Unterrichts brechen und an die alte, klassische, von Pestalozzi, Fichte und Fröbel ausgehende Linie wieder anknüpfen.«

Ein Sondergebiet ist der Kindergarten für minderbegabte und schwachsinnige Kinder, in dem jetzt durch musikalische Einwirkung die auffallendsten Resultate erzielt werden. »Das Spiel einer Grammophonplatte animierte geistig schwerfällige und schwachsinnige Kinder des Sanatoriums zu einer Leistungsfähigkeit, die sie sonst nicht aufbrachten.« (Dr.

Lotte Spitz.) Wichtiger noch war das stumme Orchesterspiel einer Gruppe: die Kinder waren froh, etwas leisten zu können, ohne lernen zu müssen, und diese Freude wirkte sich äußerst günstig auf den Allgemeinzustand aus. Nur ist hier die rhythmische Bewegung das Entscheidende, nicht die eigentliche Musik. Und mit rhythmischer Gymnastik wird man sicher bei diesen Kindern die besten Erfolge haben können.

Bei den schwachsinnigen Kindern ist der Eindruck sehr deutlich, daß die günstige Wirkung der Musik nicht über die seelische, sondern die körperliche Beeinflussung geht. Auch bei gesunden Kindern dürfen wir annehmen, daß die körperliche Komponente mindestens sehr wichtig ist. Der gleiche Pulsschlag durch den gemeinsamen Rhythmus macht rein körperliche Freude; die Einordnung in die gemeinschaftliche rhythmische Übung erleichtert aber auch die soziale Einordnung. Eine notwendige Einordnung freudig zu erleben, ist aber für das natürlich-egoistische Kind von höchster Bedeutung. Ein bekannter Arzt, Theodor Billroth, sagte über diese physische Einwirkung: »Ich halte nichts von der fortwährenden nörgelnden Ermahnung und Erziehung. Die Mitbewegung und Mitempfindung sind die stärksten physiologischen und ethischen Motive, durch welche wir das Beste in den Menschen erwecken und erhalten.«

* RUNDFUNK *

Die allgemeine Programmgestaltung in den letzten Wochen gibt erneut zu einigen *prinzipiellen* Bemerkungen Anlaß: Das Musikleben der Vorkriegszeit richtete sich vorwiegend nach den Wünschen und Bedürfnissen des gebildeten Mittelstandes, der heute, so weit er überhaupt noch vorhanden ist, nicht mehr Träger des Musikbetriebes, geschweige denn einer Musikkultur, sein kann. Wenn der Rundfunk trotzdem die früheren Formen der Musikpflege einfach übernimmt oder mit geringen Modifikationen nachahmt, so vermag er den ganz anders gearteten Anforderungen, die unsere Zeit an ihn stellt, nicht gerecht zu werden.

*

Da den Hörermassen des Rundfunks jede Homogenität fehlt, sind lange seriöse Konzertprogramme ebensowenig am Platze wie Anhäufungen von seichter Unterhaltungs- oder Tanzmusik. Drei, vier, sechs seriöse Werke hintereinander, das halten die meisten Hörer nicht aus, zumal ja die emotionelle Wirkung immer nur schwach ist. Und stundenlange Hotel- oder Dielenmusik wirkt überaus langweilig, weil der gesellschaftliche Rahmen, das bunte Bild der Tanzenden fehlt. Also: *eine* Sonate, *ein* Quartett, *eine* Sinfonie. Dann etwas anderes. Und Gebrauchsmusik immer nur eine halbe Stunde lang.

*

Fünf Sechstel aller Hörer können an den Darbietungen des Rundfunks nur zwischen 6 und 10 Uhr abends teilnehmen. Innerhalb dieser Zeit Experimente mit atonaler Musik zu machen oder Wiederbelebungsversuche an toter Musik anzustellen, ist geradezu ein Unfug. Auch die wirklich guten Sachen für kleine, exklusive Hörergruppen sollte man nicht in diesen Zeitabschnitt verlegen, sondern während der beiden letzten Sendestunden den Feinschmeckern vorsetzen.

*

Das Über-, ja Unmaß an Musikmacherei wird erst dadurch zu einer gefährlichen Musik-*Inflation*, daß die Milliarden von gesendeten Noten durch künstlerische Werte nicht genügend gedeckt sind. Dem ließe sich abhelfen. Vor allem: Nur wirklich gute Künstler, die sich den technischen Bedingungen des Rundfunks anzupassen verstehen. Mehr Proben. Und natürlich auch mehr, sehr viel mehr Abwechslung. Leider pflegen nun selbst *die* Programmleiter, die über eine zureichende Literaturkenntnis verfügen, sich auf die geringe Zahl von Werken zu beschränken, die heute noch im Handel sind. Das ist allzu bequem. Man muß Kopisten in die Bibliotheken und Archive schicken, für Antiquare Listen der gewünschten Werke anfertigen und dergleichen. Am kläglichsten ist es um den Bestand an ausländischen Orchesterwerken, wie überhaupt an ausländischen Kompositionen (Musik-*Devisen)* bestellt. Fragt man, warum dieses oder jenes wertvolle und erfolgreiche Werk nicht zu hören sei, so heißt es gewöhnlich:

»Haben wir nicht.« Dann schafft es euch an. Die Mittel dazu sind ja vorhanden.

*

Sehr gefährlich, ganz besonders gefährlich für unsere künstlerische Kultur ist die *Banalisierung* der seriösen Musik durch den Rundfunk. Ihr entgegenzuarbeiten, erscheint zur Zeit fast aussichtslos. Von einem besonders guten Empfangsgerät behauptet ein Prospekt, daß die Drehung eines Knopfes genüge, um das jeweils Gesendete aller europäischen Stationen »wie Wurstscheiben« »herauspurzeln« zu lassen. Wer einen weniger trennungsscharfen Apparat hat, dem kann es heute passieren, daß ihm eine Scheibe Eroica auf einer Foxtrott-Stulle serviert wird und Richard Tauber dazu singt: »Schön ist die Welt«. Man muß sich damit trösten, daß die meisten Hörer nur einen Ortsempfänger haben. (Aber auch er banalisiert leider jede seriöse Musik.)

*

Was ist unsern Programmleitern bei den Konzertveranstaltungen besonders wichtig? *Der Sammeltitel.* Da gibt es z. B. Überschriften wie »Der Herbst«, »Gnomen und Sylphiden«, »Tierstimmen« usw. Und das »einheitliche« Programm bietet dann oft ein kunterbuntes Stilgemisch von Haydn bis Debussy. Man müßte eigentlich wissen, daß z. B. Forellen und Schmetterlinge von jeher so stumm waren wie die Giraffen (die auch keine Stimmbänder haben), und daß das Ochsenmenuett seinen Namen keineswegs einer Tierstimmen-Imitation verdankt.

*

Einen gewissen Kuriositätswert hatte eine Veranstaltung Hamburgs: Kompositionen, deren Themen bekannte Namen zugrunde liegen. Fa — U(t) — Re = Fauré, Be — La — (j) F = Belajeff usw. Turmhoch über diesen Spielereien stand Liszts chromatische Fantasie und Fuge über B — A — C — H, die eigentlich nur Busoni spielen konnte. Welch ein gigantisches Werk, überwältigend durch die „Fülle der Gesichte" wie durch die Ekstatik des Ausdrucks.

*

Eine seltsame Erscheinung in der Literatur- und Musikgeschichte ist, daß die Italiener alle Dramen Schillers ohne jede Ausnahme veropert haben, einige von ihnen sogar mehrmals. Cornelis Bronsgeest machte die Rundfunkhörer mit den »*Räubern*« Verdis (»I Masnadieri«) bekannt. Man muß ihm dafür dankbar sein; denn dieses Werk zeigt die dramatische Potenz Verdis ohne Vermischung mit jener vulgären Melodik und trivialen Begleitung, die den Troubadour und die Traviata stellenweise auf das Niveau von Leierkastenmusik herabdrückt. Noch eine Stufe höher steht die Scheeksbier-Oper »*Mackbett*« (also sprach Herr Prof. Ebert), die aus dem Charlottenburger Opernhause übertragen wurde. Sie könnte zu den Repertoire-Opern Verdis zählen, wenn die Kritik nicht immer von einer Verballhornung Shakespeares sprechen und dadurch im Publikum ein ungünstiges Vorurteil erwecken würde. Das Libretto ist, nur als solches betrachtet, nicht schlechter als das der meisten Verdi-Opern, und die Musik Verdis wirkt sehr viel frischer und spontaner als z. B. in dem schon stark verblaßten Rigoletto.

*

Ganz besonders geeignet für Rundfunk-Übertragungen ist nach wie vor *Kammermusik ohne Klavier.* Daß man die kratzenden Beigeräusche (zumal bei schnellem Bogenwechsel) nicht hört, kann nur der Banause für einen Nachteil halten. Denn mit ihnen entschwindet der peinliche Erdenrest, der selbst beim Joachim- und Rosé-Quartett mitunter störte. Eine gute Quartett-Aufführung ist vielleicht der schönste, der künstlerischste Musikgenuß, den der Rundfunk zu bieten vermag. Hier geht nicht, wie beim Orchester, die Durchsichtigkeit verloren; hier kommen auch nicht dynamische Steigerungen in betracht, die im Rundfunk unmöglich sind. Von London kam eins der letzten Beethoven-Quartette, so berauschend schön, so erschütternd tief und feierlich, daß man für Augenblicke allem Irdischen entrückt war.

*

Man könnte auch ganz einfache, schlichte Kammermusik für den Rundfunk schreiben, lustige sogar. Amüsante, witzige, geistreiche Musik. Aber wer hat das Zeug dazu? (Es ist sehr viel leichter, etwas für großes Orchester zu komponieren.)

*

Über eine Veranstaltung des Budapester Streichquartetts im Rundfunk schrieb ein bekanntes Berliner Abendblatt trocken, es habe mit seinen »feurigen Weisen« die zweite Hälfte eines Abendkonzerts gefüllt. Man ahnt die Gedankenverbindung: Budapest—Zigeunermusik - Czardas. Aber das Budapester Quartett ist ja keine Zigeunerkapelle, sondern

eine der hervorragendsten Quartettvereinigungen der Gegenwart, und die »feurigen Weisen« waren zwei Mozartsche Streichquartette.

*

Über *Vierteltonmusik* sprach der tschechische Viertelton-Professor *Alois Haba.* Was er sagte, war schon vor 25 Jahren nicht mehr neu. Es wurde auch eine Suite von ihm auf dem Försterschen Viertelton-Flügel gespielt. Sie klang schrecklich. Aber sind die ebenso unerträglich klingenden Klavierkompositionen Schönbergs ein Beweis für die Unbrauchbarkeit unseres temperierten Halbtonsystems? (Das Problem der Mikrotonmusik*) kann im Rahmen eines Rundfunkberichts natürlich nicht erörtert werden.)

*

Warum die Berliner Sendestelle unter ungeheueren Geldopfern unermüdlich *Strawinskij* propagiert und jetzt wieder einmal ein öffentliches Konzert unter seiner Leitung veranstaltet hat, mit einer »Welturaufführung« sogar, ist und bleibt unerfindlich. Strawinskij war vor zwanzig Jahren eine Hoffnung. Wer erwartet heute noch, nach seinen vielen, oft der Konjunktur folgenden Stilwandlungen, Großes von ihm? Das »*Violinkonzert*«, von dessen »Welturaufführung« die meisten Rundfunksender keine Notiz nahmen (wozu also diese marktschreierische Bezeichnung?), bietet dem oft vom Orchester gedeckten Soloinstrument unerhörte technische Schwierigkeiten; deren Überwindung sich nicht lohnt, weil sie Selbstzweck sind. Singen darf die Violine nicht einmal in einer »Aria«, denn nach des *compositeurs* eigenen Worten ist jede Gefühlsäußerung eine unzulässige subjektive Zutat des Interpreten und jeder Anlaß dazu unzeitgemäß. Also gut, dieses nicht für, sondern gegen die Violine geschriebene Konzert wurde in der Berliner Philharmonie unter den Applaussalven einer vortrefflich gedrillten, aber schlecht verteilten Claque feierlich begraben. Requiescat in pace.

Richard H. Stein

*) Vgl. »Die Musik«, April- und Juliheft 1923.

* »GEWISSERMASSEN HALBAMTLICH« *

In Max Hesses Verlag erschien vor einiger Zeit das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation«, welches, wie bekannt, mit Unterstützung des Reichsministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung von dem Musikreferenten des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Leo Kestenberg, herausgegeben worden ist. Wie Kestenberg in dem Vorwort zu seinem Jahrbuch ausdrücklich betont, ist dieses Buch der erste Niederschlag der Arbeiten des aus amtlichen Mitteln unterhaltenen »Archivs der deutschen Musikorganisation«, das in jahrelanger mühseliger Kleinarbeit das gesamte Material zusammengetragen hat. In Propagandaschreiben und Briefen zur Werbung von Anzeigen, welche Max Hesses Verlag u. a. auch an Künstler und Künstlerinnen versandte, stand der Satz:

»Es ist kein Zweifel, daß eine Beteiligung an dieser Adressentafel einen unerhört großen Erfolg haben muß, da die Empfehlung in einem gewissermaßen halbamtlichen Werke nicht übersehen werden kann«.

In diesen Worten »gewissermaßen halbamtlich« erblickte der Musikschriftsteller Herr Dr. Cahn-Speyer unlauteren Wettbewerb und stellte namens des Verbandes der konzertierenden Künstler, dessen geschäftsführender Vorsitzender er damals noch war, Strafantrag gegen Max Hesses Verlag, bzw. dessen Inhaber Professor Krill. In der Klageschrift Dr. Cahn-Speyers hieß es:

> »Der Künstler muß nach der Fassung des Anschreibens annehmen, daß, wenn das Werk auch nicht vom Kultus-Ministerium herausgegeben wird, so doch von ihm als Ministerium gefördert und propagiert wird. Durch den Zusatz des Wortes »gewissermaßen« hat der Angeschuldigte zu erkennen gegeben, daß er wußte, daß das Werk nicht halbamtlich sei.«

Derselbe Dr. Cahn-Speyer hat aber in demselben Jahrbuch denselben Verband, für den er Klage erhob, durch ein großes Inserat in Empfehlung gebracht!

Während diese Strafanzeige schon lief, versuchte — allerdings vergeblich — derselbe Dr. Cahn-Speyer, die Aufnahme eines Inserats

des von ihm vertretenen Verbandes in Hesses Musikerkalender durch Drohung mit den Gerichten zu erzwingen. Selbstverständlich mußte es Max Hesses Verlag ablehnen, Geschäfte mit einem Verbande zu tätigen, der ihn in so leichtfertiger Weise vor den Strafrichter gebracht hat. Die redaktionellen Notizen über den Verband wurden natürlich kostenlos aufgenommen.

Es kam nun zu dem Termin am 12. September 1931. Dem Gericht wurde ein Exemplar des »Jahrbuches der deutschen Musikorganisation« überreicht, auf dessen Titelseite sich der Aufdruck befindet:

> »Mit Unterstützung des Reichsministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, herausgegeben von Leo Kestenberg.«

Von seiten Max Hesses Verlag wurde dem Gericht ein Schreiben des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung folgenden Wortlauts überreicht:

> »Auf den Bericht vom 3. September d. J. bestätige ich, daß das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« als eine Veröffentlichung des aus amtlichen Mitteln unterhaltenen Archivs der deutschen Musikorganisation anzusehen und daß diesem Werk somit ein halbamtlicher Charakter beizumessen ist. Ich stelle anheim, Ihrerseits eine entsprechende Erklärung auf Anfordern vor Gericht abzugeben oder vorzulegen.«

Dieser Brief eines preußischen Ministers, der den Tatbestand erschöpfend klärte, genügte Herrn Dr. Cahn-Speyer nicht. Notgedrungen mußte daher der Richter auf Antrag Dr. Cahn-Speyers die Ladung des Herausgebers, Ministerialrats Kestenberg, veranlassen, da nach der Strafprozeßordnung zur Beweisführung nur Zeugenbeweis zulässig ist, nicht die Vorlage von Briefen. Inzwischen war Dr. Cahn-Speyer aus Gründen, die hier nicht zu erörtern sind, aus dem Vorstand des Verbandes konzertierender Künstler ausgeschieden. Damit war ihm die Möglichkeit genommen, beim nächsten Termin, in dem der von ihm als Zeuge verlangte Ministerialrat Kestenberg aussagen sollte, aktiv aufzutreten. Da besann sich Herr Dr. Cahn-Speyer, daß er ja auch geschäftsführender Vorsitzender des Verbandes der deutschen Orchester- und Chorleiter sei. Daher mußte auch dieser Verband der Privatklage sich anschließen.

Es kam zum neuen Verhandlungstermin, zu dem als Zeuge Ministerialrat Kestenberg geladen war. Herr Kestenberg sagte in seiner Vernehmung, daß schon vom Jahre 1927 an Akten im Ministerium über dieses zu veröffentlichende Werk geführt würden und daß von diesem Tage an das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« nicht nur als gewissermaßen halbamtlich, sondern als vollkommen halbamtlich anzusprechen sei.

Hierauf erhob sich der Rechtsanwalt des Verbandes konzertierender Künstler und sagte, daß er nach den Ausführungen dieses Zeugen die Anklage zurückziehe. Der Rechtsanwalt des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter schloß sich dieser Erklärung an. Zwischen beiden Anwälten saß Herr Dr. Cahn-Speyer und sagte nichts.

Trotzdem die Leichtfertigkeit, mit der diese schweren Anschuldigungen gegen einen führenden Verlag erhoben wurden, erwiesen war, fand keiner der Kläger ein Wort der Entschuldigung. Es sind beiden klagenden Verbänden durch die zwei Termine erhebliche Kosten entstanden. Ein Minister, ein Ministerialdirektor, ein Ministerialrat, ein Strafrichter, drei Rechtsanwälte und der Apparat des Kriminalgerichts wurden bemüht. Wozu?

Die Schriftleitung

* ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BIDLERN *

Unsere Bilder ziehen ihren Illustrationsstoff aus den Beiträgen von *Curt Sachs* »Die Weihnachtsmusik der Maler« und *Raimund Zoder* »Weihnachtliche Musik im Volk«. Bedürfen die letzteren, auf die im Text Bezug genommen wird, keines weiteren Hinweises, so sei den auf Seite 3 des Bilderteils vereinigten Abbildungen ein Wort vergönnt. Die Bezeichnung *»Artesisch«* bedeutet unbekannter Meister aus dem Artois (Nordfrankreich); *Heures Berry* sind »Les très belles heures du Duc de Berry« (Stundenbuch, 1409) in Chantilly.

Diesem Heft liegt außer dem Titel mit Inhaltsverzeichnis zum Zweiten Halbjahrsband (April bis September 1931) das Namenregister des vollständigen XXIII. Jahrgangs bei.

ERMANNO WOLF-FERRARI:

Autobiographische Skizze

Wenn ich sehe, wie viele Menschen durch die Härte des Lebens die Möglichkeit zur Freude verlieren, muß ich die Kunst unbedingt als eine Art des Balsams gegen dieses Übel ansehen, eine Verjüngungskur für jene, die frühzeitig alt werden, eine Erheiterung für die Traurigen oder für jene, die nicht selbst Freuden schaffen können. Und ich hüte mich, neue Unzufriedenheit in die Welt zu säen, es gibt deren gerade genug! Demzufolge: je ernster ich philosophiere, desto graziöser und sanfter wird meine Musik. Die Musik gibt Seligkeit und schafft keine neuen Leiden. Wenn die Musik etwas Trauriges ausdrückt, so geschieht dies in beherrschter Form, damit man in ihrer Schönheit Trost für die Leiden finden kann. Es ist wohl wahr, daß es im Dramatischen oft notwendig ist, das Schlechte zu zeigen und es mutig darzustellen, doch die Tendenz muß um so befreiender sein. (Das Wort »muß« ist selbstverständlich nur für mich und alle jene, die diese Gefühle mit mir teilen, gedacht — *denn jeder hat das Recht, so zu sein, wie er ist.)*
Ich bin derart überzeugt, daß das einzig gültige Bekenntnis über einen Komponisten seine Musik selbst ist; es ist mir so sympathisch, daß wir von den meisten Komponisten vor Wagner keine eigenen Kommentare über ihre Musik besitzen, daß ich es nicht über mich bringe, derartige Bekenntnisse zu machen. Es würde dadurch meine Musik nicht um ein Jota besser, geschweige verständlicher werden. Ich habe Musiker gekannt, die tiefgründig sprachen und nur unnütze Musik zur Welt brachten, und solche, die über sich selbst nur klagten und — denen doch etwas einfiel. Wagner hat alle schreibselig und prophetisch gemacht, aber dies ist doch nur die Schuld der Schreibseligen und Propheten. Er *durfte* schreiben, weil er mußte; so wollte es seine Natur; er war aber kein Wagnerianer, sondern Wagner selbst. Trotzdem glaube ich, daß drei Takte von ihm mehr von Musik sagen, als alle Worte der Welt, selbst die seinen, die ich nicht vermissen möchte, weil er es ist. (Wie ich das Schweigen der schweigenden Komponisten nicht vermissen möchte.) — Ich bin der Ansicht, daß Musik ein Etwas ist, das keine Worte erläutern können, und daß der Gedanke weder der Ursprung noch der Vermittler derselben ist; das, was in Worten gesagt werden kann, sollen Worte sagen. In der Oper auch: Worte und Töne sagen nicht, parallel, zweimal das gleiche, sondern jedes das, was das andere nicht kann. Musik denkt nicht, fühlt bloß; die Worte denken. Musik ist ganz Gegenwart, Worte vermitteln Vergangenes, Zukünftiges.
Ich setze gerne meine Oper in Szene, aber nicht mich. Ich komponiere, indem ich von mir absehe, persönlichen Schmerz und Freude vergesse, und nur noch meine Personen auf der Bühne in Tönen reden lasse: warum sollte ich dabei noch von Herrn E. Wolf-Ferrari reden ...?

(Blätter der Staatsoper, Berlin, XII/3.)

ERICH KLEIBER:

Amerikanisches Musikleben

Oft hört man in Europa die Meinung, daß die Amerikaner nicht viel für ernste Musik und Oper übrig haben. Man darf aber nicht vergessen, daß die Schicht der echten Musikliebhaber in allen Ländern der Welt nicht allzu breit ist. Tatsache ist, daß es in den amerikanischen Großstädten eine Menge Leute gibt, die Musik nicht nur lieben, sondern sie auch wirklich verstehen. Der amerikanische Musikliebhaber ist aber in seinem Geschmack sehr verwöhnt. Kein Wunder, denn ihm wird das Beste vom Besten geboten, und nichts schleift so den musikalischen Geschmack wie Erziehung durch erstklassige Opern- und Konzertaufführungen. Mancher europäische Künstler von Ruf mußte aus Amerika zurückkehren, weil er dort nicht anerkannt wurde. Oft genug haben Künstler, die für Amerika zwar fest verpflichtet waren, jedoch bei ihrem dortigen Auftreten keinen Anklang fanden, das ihnen für die ganze Dauer des Vertrags zustehende Honorar bar ausgezahlt erhalten, ohne daß man sie weiter auftreten ließ. Anderseits verdanken viele Künstler ihren Weltruf der Anerkennung durch Amerika — ich brauche nur die Namen *Toscanini* und *Caruso* zu nennen. Daß deutsche Künstler in Amerika außerordentlich beliebt sind, ist eine ebenso bekannte wie erfreuliche Tatsache. *Maria Müller* und *Elisabeth Rethberg* z. B. sind Sängerinnen, die in Amerika den Gipfel ihrer künstlerischen Laufbahn erreicht haben. *Michael Bohnen*, der in Deutschland jetzt leider beinah ausschließlich in Operetten auftritt, erntet in Amerika als

Hans Sachs und in anderen Wagner-Rollen immer großen Beifall.

Neben der Oper blüht in den Großstädten ein erlesenes Konzertleben. Nicht umsonst genießen die amerikanischen Orchester Weltruf. Die außerordentliche Klangschönheit, die musikalische Präzision und das feine Verständnis der Mitglieder amerikanischer Orchester, die von einem Meister wie Toscanini erzogen worden sind, bereiten jedem Dirigenten, der sich an die Spitze eines solchen Orchesters stellt, wahre Freude. Aber auch die sogenannte leichte Musik wird in Amerika mit höchstem Raffinement zur Geltung gebracht. Ich denke hierbei an die Original Jazzkapellen. Wie ein Wiener Walzer nur durch einen Wiener in der richtigen Weise interpretiert wird, so kann auch nur eine echte Jazzkapelle durch ihre synkopierten Rhythmen ein Publikum in wahre Ekstase versetzen, und sie bietet in ihrer Art eine ebenso hochwertige Kunstleistung.

(Acht-Uhr-Abendblatt, Berlin, 20. X. 31.)

KURT VON WOLFURT:

Mozart und unsere Zeit

Bach hat Ungeheures in seiner Kirchenmusik, namentlich in seinen Passionen und den noch so wenig bekannten etwa zweihundert Kirchenkantaten, in seinen Kompositionen für die Orgel, das Klavier und für Kammerorchester geschaffen. Aber das Gebiet der Oper war ihm verschlossen. Es ist undenkbar, daß er eine Oper hätte schreiben können. Dazu fehlte ihm die dramatisch-sinnliche Ader etwa eines Händel. Und Bachs Humor, soweit wir ihn aus seinen weltlichen Kantaten kennen, mutet doch ziemlich altfränkisch und verstaubt an.

Bei Beethoven treffen wir eine Einseitigkeit anderer Art an: er war vor allem *Instrumental*komponist. Wo immer er für Singstimmen geschrieben hat, stößt man auf Gewaltsamkeiten. Die Singstimme wurde von ihm häufig in der Art eines Orchesterinstrumentes behandelt. An die Gesanglichkeit dachte er wenig. Mochten die Sänger mit ihren Partien fertig werden, wie sie wollten. In dieser Beziehung erinnere ich an die gefürchteten unsanglichen Chor- und Solostellen im Finale der neunten Sinfonie und in der Missa solemnis.

Dieselben gesanglichen Gewaltsamkeiten finden sich auch in Beethovens einziger, herrlicher Oper »*Fidelio*«. Aber ganz abgesehen davon war er kein geborener Opernkomponist wie etwa Mozart. Er legte eine Fülle musikalischer Kostbarkeiten im Rahmen des »Fidelio« nieder. Doch hat er eine musikalische Charakterisierung der einzelnen dort auftretenden Personen, im Mozartschen Sinne, gar nicht versucht. Er gab eine allgemeine Verherrlichung der Gattentreue, die sich wie ein roter Faden durch die ganze Oper zieht.

Und nun betrachte man Mozarts allumfassende Schöpfungen in den verschiedenen Musikgattungen: seine Opern, die jedes Gefühlsgebiet, jedes Register vom Tragischen bis zum Komischen und Tragikomischen umspannen. Seine Kirchenmusik, seine unzähligen Messen: an ihrer Spitze das einzigartige Requiem. Seine Instrumentalwerke: die großen Sinfonien, die hinreißenden Klavierkonzerte (über dreißig an der Zahl). Die Kammermusik und die Klaviersonaten. Es gibt schlechterdings kein Gebiet, auf dem Mozart sich nicht mit Leistungen höchsten Ranges versucht hätte.

Noch eines ist zu berücksichtigen: Mozart hat auf unsere Väter und Großväter ganz anders gewirkt, als das heute in bezug auf unsere Generation der Fall ist. Er galt damals als Klassiker, als »Sonnenjüngling«, dessen phänomenaler musikalischer Formensinn in den Himmel gehoben wurde. Am beredtesten drückte das Otto Jahn, der berühmte Mozartbiograph, aus, dessen Ansichten noch bis in unsere Zeit hinein als allein gültig anerkannt wurden.

Heute aber sehen wir in Mozart viel mehr. Wir empfinden ihn als den unerhörten Romantiker und Seelenkünstler, dessen Ausdruckskraft keine Grenzen zu kennen scheint und doch die unbeschreibliche Harmonie seiner Musik nicht zu sprengen vermag. Dieses ist es gerade, was in unseren unstäten Tagen auf viele eine so große Anziehungskraft ausübt. Denn selbst der Gipfelpunkt seiner Musik und vielleicht aller Musik überhaupt: das gigantische *Finale* im zweiten Akt des »Don Giovanni«, mit der Höllenfahrt des Titelhelden, zeigt bei aller Wildheit und Dämonie eine innere Geschlossenheit und Harmonie, die eben nur Mozart zu geben vermochte. *(Das Nationaltheater, Juni 1931.)*

HANNS ROHR:

Der neue deutsche Konzertsaal

Die Lebensgefahr für den Konzertsaal ist der Konzertbetrieb! Betrieb tötet Kunst und damit ihren ersten Diener, den Künstler. Und das erleben wir heute! Der ungeheure Druck lastet auf schaffendem wie nach-

schaffendem Künstler. Unter ihm begibt sich in erster Linie der Konzertierende, der Solist und mehr und mehr auch der Dirigent des adeligen Herrentums, Führer zu sein und Verkünder. Ohne sich dessen immer gewahr zu werden, unterliegt er und ist Marionette des Betriebes geworden, aus dem Führer ein Geführter. Seine Sinne hängen am Barometer der Publikumssympathien, das in unserer Zeit bei der gewaltigen Konkurrenz ebenso schnell und unerforschlich fällt wie steigt. Und damit im Gefolge krallt die Sorge um Stellung und Namen, änstigt die innere Unsicherheit den »Kunstrichtungen« gegenüber den Musiker an leitender Stellung. Anstatt frei vom Ich zu sein, geistig frei auch vom Besitz und seiner Anstellung, seinen herrlichen Beruf überzeitlich erfüllend, beugt er sich der Masse, sondiert deren Instinkte, wird Kompromißler, um nirgends festgelegt zu sein. Diese »leitenden« Musiker, »Musikbeamte« sind ein besonderes Blatt der gesamten Musikgeschichte. Von den ganz Großen weiß man kaum, daß sie da sind, »Mindere werden gelobt«, sagt Laotse. Konjunktur, Aktualität, Sensation, Rekord und Bluff haben auf dem Gebiete der Kunst keine Daseinsberechtigung. Dafür sind sie aber der Hauptmotor des »Konzertbetriebes«, der von geschäftstüchtigen Händen in immer rasenderer Rotation gehalten wird, je mehr die Mittel für kulturelle Zwecke beschnitten werden. — Verantwortliche Leiter des Konzertlebens einer Stadt unterliegen wider besseres Wissen der chloreformierenden Reklame, mit der sogenannte »Kanonen« (Nurvirtuosen, Sänger oder Sängerinnen mit sex appeal) möglichst amerikanischer Etikettierung eingeführt werden. Zum mindesten lassen oder ließen sie sich vom Kassierstandpunkt dazu breitschlagen. Mit diesen kurzlebigen künstlerischen Hohlheiten, die aber schon deswegen kostspielig sind, wurden Sinfoniekonzerte, Oratorien »aufgeputzt«, während der unbedingt billigere Künstler diese veredelt hätte. Die Rechnung war falsch und die Sünde wider den heiligen Geist beschämend. Dieses trübe Kapitel findet endlich da und dort in Deutschland seine bitteren Konsequenzen. *(Weser-Zeitung, Bremen, 4/VII. 31.)*

FRANZ SCHREKER:

Smee und die sieben Jahre

Große Zauberoper in 3 Aufzügen

Vor Jahren war ich einmal in Pallanza, das ist ein kleines italienisches Städtchen am Lago maggiore. Die Einwohner dort sind, wie alle Italiener, lebensfrohe, temperamentvolleLeute. In »Kunstangelegenheiten« erfreulich naiv, wie ich ja die ganze Kunst Italiens, insbesondere dessen Musik, stets als eine wahre Volkskunst empfunden habe. Der Schritt von dem ungekünstelten Gesang des Neapolitaners zu dem Melos Rossinis oder Verdis ist kein allzu großer. Man wird ein anderer Mensch auch als Deutscher in diesen südlichen Gegenden, und wenn die Sonne heiß herniederbrennt und der Himmel tief blau ist, ist die Lust zu schweren Problemen in dem produzierenden Menschen gering. Auf dem Marktplatz von Pallanza war große Aufregung. Der Mann mit dem Kasperltheater war gekommen. Es waren Sitzreihen aufgestellt, und ganz Pallanza, arm und reich und alt und jung, beteiligte sich mit einer Begeisterung an der Vorstellung, als gelte es, Toscanini, Verdi oder einen berühmten Sänger zu feiern. Es waren aber nur primitive Puppen, die Figuren des alten Kasperltheaters: der Handwerker, Tod und Teufel, Pierrot und Colombine — ich glaube aber auch, Mussolini spielte (stets, wenn genannt, lebhaft beklatscht) eine Rolle, denn es drehte sich bei den Vorstellungen zum Teil um politische Tagesereignisse, die vergleichhaft in das Spiel eingeflochten waren. Dort und während dieser amüsanten Vorstellung kam mir der Gedanke, einmal ein *ganz primitives*, naives Theaterwerk zu schreiben, eine Oper für jedermann, und nach kurzem Nachdenken verfiel ich auf die entzückende Erzählung de Costers aus den vlämischen Mären: *Smetse Smee.* Wer die Erzählung liest, liest ein veritables Opernbuch. »Gibt es Trommeln, Tambourine, Pfeifen, Geigen, Dudelsäcke, die an zauberischen Wohlklang übertreffen meine Hämmer, meine sausenden Blasbälge?« So beginnt es. Und lest weiter das Stück von der Verlockung, wie die Zweige der Bäume an der Leie nach Smee greifen, der mit dem Mühlstein um den Hals ins Wasser will! Oder das Stück von der rollenden Feuerkugel und dem Aufmarsch der Teufelsdiener, die Smees Schmiede neu einräumen. Des weiteren: Smees und seiner Frau Bedrückung im zweiten Akt — »Und die Jahre sie rennen, weiß nicht, wo die Zeit hinkommt!« Das Pastorale mit der heiligen Familie und den drei Wünschen. Wie Smee die drei höllischen Abgesandten, den Henker Hessels, den Herzog Alba (die Politik spielt auch in diesem Stück einer vergangenen Zeit eine große Rolle) und die

schöne Dame Astarte überlistet, will ich hier nicht verraten. Und trotz Smees Schlauheit und List übertrifft ihn in dieser Hinsicht doch noch seine treue und fromme Frau; man ahnt nicht, was Weihwasser in kritischen Lebenslagen zu vollbringen vermag!

Zu Beginn des dritten Aktes stirbt Smee und beginnt seine Wanderung ins Jenseits. Ich will nicht ausführlich werden, ich sehe nur, daß die Teufel mit glühenden Kohlen nach Smee werfen und ihn nicht einlassen. Daß Smee die Himmelsleiter hinansteigt, und da er auch von Petrus übel empfangen wird, eine Schenke vor der Himmelstür errichtet. Ich sehe und höre, daß es dort zum Mißvergnügen der Himmelsbewohner ungebührlich laut zugeht. Und ich sehe am Schluß die himmlischen Heerscharen, den heiligen Josef mit Smees Frau, einen Engel mit einer riesigen Waage, auf der Smees Taten gewogen werden, und ein Happy-end mit Smees und seiner Freunde Einzug in den Himmel. Gloria in excelsis. —

Was wollt ihr mehr? Eine Oper à la Breughel! Der kompositorische Stil des Werkes ist Gott sei Dank nicht sehr einheitlich. Meiner sündigen musikalischen Vergangenheit entsprechend, glitzern die Partien der Verlockung, der Sünde, der Hölle in den mir eigenen (von Gott gegebenen) Farben, die die Verächter dieser Art so schmerzlich beim »Singenden Teufel« vermißt haben. Wogegen in den anderen Teilen dem strengen und herben Zug der Zeit und meiner eigenen Läuterung Rechnung getragen ist. Obwohl ich Jazzmusik nicht unterbringen konnte, hoffe ich doch, daß es nicht langweilig und — modern genug geworden ist. Ich habe mich entschlossen, ein normales Opernorchester mit dreifachem Holz, vier Hörnern und drei Posaunen zu verwenden, da ja die vor einigen Jahren von jüngerem Komponisten propagierte Reduzierung der Opernorchester auf zehn Mann glücklicherweise nicht durchgedrungen ist. An Sängern brauchte ich einen ausgezeichneten Baßbariton (oder Baß) und eine ebensolche Altistin. Der Chor ist reichlich beschäftigt, aber nur vierstimmig.

Ich habe zu wiederholten Malen gehört, daß die Herren Kapellmeister meine Opern nicht gern dirigieren, weil sie zu anstrengend sind; ich habe letzteres zu wiederholten Malen am Pult als Dirigent selbst schmerzlich empfunden und in meinem Interesse, wie in dem meiner Kollegen nunmehr weitgehende Rücksicht darauf genommen. (Jeder muß heutzutage mit seinen Kräften und Nerven haushalten.) Es ist insbesondere die erste meiner Opern, in der keinerlei Bühnenmusik vorkommt. Taktwechsel allerdings — hin und wieder. *(Der Anbruch XIII 6,7.)*

OSCAR BIE:

Ein Schlager reist um die Welt

Der Schlager wird künstlich in die Welt gesetzt. Er wird erfunden mit der Absicht, eine populäre Wirkung zu erzielen, ein Stück zu schreiben, das durch seine Eigenschaften berufen ist, schnell verstanden und gefaßt zu werden und eine schleunige Reise durch den Volksmund anzutreten. Es gibt eine bestimmte Mode, die diese Gattung beeinflußt. Besonders seit der Verbreitung der Jazzmusik ist es ein bestimmter Rhythmus und ein bestimmtes Verhältnis des Gesangs zu den Instrumenten, die ausschlaggebend sind. Man muß diese Mode riechen, man muß den Fühler dafür haben, um sie erfolgreich zu benutzen. Auch das ist eine Kunst. Hunderte von bedeutenden Musikern würden daran scheitern, weil sie nicht den Instinkt für die Zeitgemäßheit des Schlagers aufbringen können. Es ist eine ganz *besondere Begabung*, die darum künstlerisch nicht etwa weniger einzuschätzen ist, weil sie auf die Wirkung geht. Es gibt gemeine Schlager, aber es gibt auch bessere, die so geschickt in die Zeit sich hineinfügen, daß ihr Gebrauchswert sofort sich beweist. Es ist nicht nur die Mode, der sie unterworfen sind, es ist auch der Sinn für die Wirkung, der Sinn für das Gedächtnis, die dabei mitsprechen. Der Schlager muß ein ausgesprochenes Profil haben, das sich einprägt, wenn man es einmal kennengelernt hat. Er muß in Linie und Aufbau zwingend sein. Er muß aus sich heraus den Refrain bilden wie eine bunte schillernde Blüte, um derentwegen er aufgewachsen ist. Die Blüte muß so sein, daß sie jeder pflücken und sich ins Knopfloch stecken kann.

Eine Frage: wird beim Schlager der Text oder die Musik zuerst gemacht? Man denkt, zuerst der Text. Denn erst müssen die Worte da sein, ehe sie komponiert werden. Aber das braucht durchaus nicht die Regel zu sein. Dem Komponisten kann irgendeine hübsche Wendung einfallen, die er sich zunächst einmal notiert. Kommt dann die Gelegenheit, so bittet er den Dichter, ihm unter diese Melodie ein paar passende Worte zu machen; er kann ja einiges ändern und der Mitarbeiter auch, und schließlich wird es schon irgendwie stimmen.

(Essener Allg. Zeitung, 16. X. 31.)

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Kurt Strieglers Musikdrama »*Dagmar*« (nach einer Stormschen Novelle) ist von der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung angenommen worden.

*

Donizettis »*Raub der Cleopatra*« wurde von Wilhelm Kleefeld einer Neubearbeitung unterzogen.

Offenbachs »*Madame wird Erzherzogin*« wird in Karl Kraus' Bearbeitung in Essen in Szene gehen.

Rossinis verschollene Oper »*Signor Bruschino*« neubearbeitet von Ludwig Landshoff und Karl Wolfskehl ist vom Wiesbadener Staatstheater zur Uraufführung erworben worden. Im gleichen Haus wird die Uraufführung der komischen Oper »*Die große Katharina*« von *Ignaz Lilien*, Text von G. B. Shaw, vorbereitet.

OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Auf dem Programm stehen *Max Brands* »Maschinist Hopkins«, *Rudi Stephans* »Die ersten Menschen« und *Wolf-Ferraris* »Sly«.

BRESLAU: Die »Junge Bühne«, das Opernstudio des Breslauer Stadttheaters, wird in einer Reihe von Sonntagvormittagsveranstaltungen zeitgenössische Opernkunst pflegen. Vorgesehen sind u. a.: *Malipiero*: »Torneo notturno«, *Atterberg:* »Die törichten Jungfrauen«, *Prokofieff:* »Der verlorene Sohn«, *Monteverdi-Orff:* »Tanz der Spröden«, *Mossoloff:* »Der Held« und *Schulhoff:* »Royal oaks«, ferner Bruchstücke aus den Opern »Prinzessin Brambilla« von Rubin und »Die Flucht nach Savaii« von *Matheis*, die noch unaufgeführt sind, endlich noch eine Schuloper des früher in Breslau tätigen Kapellmeisters *Cortolezis*.

FREIBURG: Das Stadttheater setzte an Erstaufführungen auf ihr Programm Glucks »Pilger von Mekka«, Giordanos »André Chenier«, Ravels »Spanische Stunde«, Bienstocks »Sandro der Narr«, Janaceks »Aus einem Totenhaus«, Lothars »Lord Spleen«, Pfitzners »Das Herz« und Milhauds »Der arme Matrose«.

NEW YORK: *Händels* »*Rodelinda*« wurde unter Werner Jöstens Leitung im Martin Beck-Theater zur Aufführung gebracht.

NEAPEL: An der San Carlo-Oper werden in Szene gehen: *Respighis* »Versunkene

Glocke«, *Mulè's* »Daphne«, ferner Tristan und Isolde, Figaros Hochzeit, Salome, Hänsel und Gretel, Perlenfischer neben Opern von Verdi, Puccini, Mascagni und Giordano.

PHILADELPHIA: *Straußens* »Elektra« erlebte bei ihrer Erstaufführung einen stürmischen Erfolg.

STOCKHOLM: *Pfitzners* »*Herz*« kommt im Königlichen Theater zur Aufführung.

TEPLITZ-SCHÖNAU: *Dvoraks* »*Der Jakobiner*« und *Ostrcils* »Die Knospe« sind vom Stadttheater zur deutschen Uraufführung erworben worden.

*

Mozarts »*Liebesprobe*«, in Karlsruhe, Hagen, Graz und Wien erfolgreich aufgeführt, wird vom Staatstheater in München und vom Landestheater in Prag zur Wiedergabe gebracht werden.

Gründung einer Reichswanderoper. Die Deutsche Musikgesellschaft und die Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Musik bereiten gegenwärtig die Gründung einer »Reichsoper« vor, die von Berlin aus die Städte im Reich, die genötigt waren, die Oper aus ihrem Programm zu streichen, mit Operngastspielen bespielen soll. Die Leitung des Arbeitsausschusses liegt in den Händen des Intendanten der Berliner Städtischen Oper, *Carl Ebert*, zum Intendanten der Reichswander-Oper ist *Prinz Reuß* gewählt worden.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Hermann Ambrosius' Cellokonzert gelangte kürzlich unter Szendreis Leitung, gespielt von Afrem Kinkulkin, durch die Mirag zur Erstaufführung.

Die Uraufführung einer *Kantate* von *F. Max Anton* über den Säerspruch von C. F. Meyer für dreistimmigen Chor, kleines Orchester und Solisten ist in Bonn unter Ludwig Böckeler als ein stark persönliches Werk aufgenommen worden.

Robert Bückmanns Zweite Serenade für Oboe, Violine und Bratsche wurde in Nürnberg zur Uraufführung gebracht.

Toskanische Volkslieder, ein nachgelassenes

Werk für Frauenchor und kleines Orchester von *Carl Futterer*, ergänzt durch W. Jesinghaus, erlebten kürzlich in Basel ihre Uraufführung.

Arend Girgensohns »*Totenfestkantate*« wurde unter der Leitung des Komponisten in Remscheid zur Uraufführung gebracht.

Honeggers neuestes Oratorium »*Der Welten Schrei*« wird unter Mitwirkung des Bach-Chors die deutschsprachige Uraufführung in Basel erleben.

Paul Kletzkis Klavierkonzert op. 22 wird von *Hans Beltz* unter Abendroths Orchesterleitung im Leipziger Gewandhaus am 21. Januar 1932 zur Uraufführung gelangen.

Der Zyklus »*Lieder aus den Lüften*« von *Fritz Klingner* erfuhr seine Uraufführung im Westdeutschen Rundfunk.

Eine »*Intrade für ein Schulkonzert*« aus der Feder *Walter Knapes* wurde in Magdeburg uraufgeführt.

Domorganist *Hans Köhler-Eckardt* ist Komponist eines achtstimmigen »*Dankhymnus*«, der kürzlich in Magdeburg uraufgeführt wurde.

Erich Wolfgang Korngold hat ein neues Werk konzertanter Natur vollendet. Es ist eine Sonatine für Klavier, die den Titel »*Sonatine in C-dur*« führt. Die Komposition ist viersätzig. Außerdem arbeitet Korngold an der Instrumentation seiner »*Babyserenade*«.

Alice Jacob-Löwensohn brachte in Uraufführung neben einer eigenen Sonatine die »Fünftonstücke« von *Max Vredenburg* und eine Kindersuite von *Achron* durch den Berliner Rundfunk.

Im Auftrag des Mitteldeutschen Rundfunks arbeitet *Ernst Latzko* an einer Neufassung von *Haydns* »*Orlando Palavino*« (Ritter Roland).

Von *Karl Meister* (Landau) kamen Chöre, Lieder und Kanons zur erfolgreichen Erstaufführung. Das Pfalzorchester in Ludwigshafen bereitet seine »Passacaglia« für großes Orchester und Orgel zur Uraufführung vor.

Eine Fantasie und Doppelfuge von *Otto Miehler* (Augsburg) wurde jüngst in München uraufgeführt.

Walter Niemann brachte im Leipziger Mitteldeutschen Rundfunk seinen neuen Klavierzyklus »*Porzellan*«, Figuren und Bilder aus berühmten Manufakturen op. 120 zur Uraufführung.

Unter Max Fiedlers Leitung wurde in Essen *Emil Peeters'* Divertimento op. 22 zur Uraufführung gebracht.

Das neueste Werk von *Franz Philipp*, »*Sancta Elisabeth*«, eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau, op. 24, wurde im Freiburger Münster unter Mitwirkung des Komponisten an der Orgel und sämtlicher Kirchenchöre Freiburgs uraufgeführt.

Otto Siegls Kantate »*Eines Menschen Lied*« wird ihre Uraufführung in Düsseldorf erleben.

Der Dirigent R. Kröber in Magdeburg brachte eine *Lustspielouvertüre* des durch sein Violinkonzert bekannt gewordenen Komponisten *Fritz Theil* zur Uraufführung.

Ernst Toch hat die Musik zu der »Heiligen aus U. S. A.« von Ilse Langner komponiert.

Jaromir Weinbergers neuestes Werk, eine *Passacaglia für Orchester und Orgel*, wurde von Erich Kleiber in New York uraufgeführt.

Egon Wellesz hat ein neues Chorwerk vollendet, das den Titel »*Kantate*« führt. Das Werk, das eine Aufführungsdauer von etwa fünfzig Minuten hat, ist für Chor, Solosopran und Orchester auf Texte von Angelus Silesius, Rudolf Alexander Schroeder und Alfred Brust geschrieben.

Kurt von Wolfurt beendete eine »*Kleine Suite für Violine und Kammerorchester*«, deren Uraufführung in Dresden stattfinden wird.

Eine *Bach-Suite*, die *Gustav Mahler* zusammengestellt und bearbeitet hat, und die bisher in Europa so gut wie unbekannt war, wird im Lauf dieser Saison Aufführungen erleben.

*

Emil Alfred Herrmann hat *Franz Schuberts* Ouvertüre zum Singspiel »*Der Frauenkrieg*« neu bearbeitet; sie wurde in Köln (Gürzenich) »uraufgeführt«.

KONZERTE

ANGORA: *Johanna Djevad*, eine Leipzigerin, hat mit Erfolg einen Liederabend in Angora gegeben und darauf eine Anstellung als Gesanglehrerin am dortigen Ismet-Pascha-Institut erhalten.

BRÜSSEL: Die »*Alpensymphonie*« *von Richard Strauß* erlebte ihre belgische Erstaufführung in den Konzerten Defauw und erzielte einen sensationellen Erfolg. Das »*Heldenleben*« kommt erstmalig in Lemberg zu Gehör, während sein Chorzyklus »*Die Tageszeiten*« in Krakau erklang.

DUISBURG: Das Collegium musicum, Duisburg, hat vier Konzerte in Aussicht genommen. Das erste sieht Werke von Bach, Händel, Schubert und Berlioz vor. Das Märzkonzert wird eine Aufführung der in Duisburg

noch nicht gehörten »Kunst der Fuge« von Bach bringen.

ESSEN: Die »*Natursymphonie*« von *S. von Hausegger* gelangt unter Leitung von Max Fiedler zur Aufführung.

FLENSBURG: *Das zweite Fest der neuen Heinrich Schütz-Gesellschaft* findet am *27. und 28. Februar 1932* unter Leitung von *Johannes Röder* statt. Es wurde wegen der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage verlegt.

FLORENZ: Im Rahmen der vierten sinfonischen Saison des Florentiner Orchesters unter Leitung Vittorio Guis soll Florenz als Dirigenten u. a. Mengelberg und Strawinskij und unter den Solisten Adolf Busch und Edwin Fischer kennenlernen. Im Mai soll *Furtwängler* zwei Konzerte des Berliner philharmonischen Orchesters unter den Loggien der Uffizien dirigieren.

JENA: Das Musikleben wurde hier eingeleitet durch einen Kammermusikabend, an dem der Pianist *Helmut Maurer* und das *Hansmann-Quartett* mitwirkten.

KARLSRUHE: Im Rahmen der »Badischen Woche 1931« gelangten durch den Badischen Kammerchor unter Leitung von *Franz Philipp* doppelchörige Kompositionen von *Eusebius Veit* aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts erstmalig zur Aufführung, deren Bearbeitung und Übertragung durch *Otto zur Nedden* erfolgte.

KOBE: Der Liederzyklus »Der Gärtner«, Gesänge nach Rabindranath Tagore, für Sopran, Bariton, Violine, Flöte und Klavier, von dem Würzburger Komponisten *Carl Schadewitz*, gelangte hier zur ersten japanischen Aufführung

NEW YORK: *Bruckners* f-moll-Messe eröffnete die Konzertzeit, hier *erstmalig* dargeboten. Vor 31 Jahren hat eine einmalige Wiedergabe in Cincinnati stattgefunden.

PFORZHEIM: Das Züricher Streichquartett hat *Karl Hasses* zweites Quartett op. 44, Nr. 2, hier zur Uraufführung gebracht.

REGENSBURG: *Dietrich Amende* veranstaltete einen Klavierabend, der ihm Gelegenheit bot, seine vorzügliche Technik und Anschlagkultur sowie eine bemerkenswerte Musikalität zu beweisen. Das Programm war gut gewählt: Bachs Fantasie wurde von Beethovens Es-Sonate abgelöst, dem Schuberts Impromptus folgten.

REMSCHEID: Die Anzahl der Städtischen Konzerte beträgt acht. Dirigent ist *Felix Oberborbeck*. Es kommen nur Werke der Klassiker und Romantiker zum Vortrag.

REUTLINGEN: *Karl Hasse* dirigierte seine Orchester-Suite aus der Tragödie »Das Klagelied«. Im gleichen Konzert kamen drei Madrigale für Männerchor von ihm durch die Reutlinger Liedertafel unter Leitung von Hugo Herrmann zur Aufführung.

TEPLITZ-SCHÖNAU: 208 Konzerte verzeichnet der Jahresbericht 1930/31. Es wurden 1248 Werke aufgeführt, davon waren 1002 verschiedene Werke. Es gab u. a. 3 Uraufführungen und 20 Erstaufführungen. Die erstaunlichen Leistungen sind der Unermüdlichkeit des Dirigenten *O. K. Wille* und seines Kurorchesters zu danken. Die laufende Saison verheißt ein erlesenes Programm, das bemerkenswert viele moderne Namen aufzeigt. Bedeutende Solisten sind verpflichtet.

WEIMAR: Die *Staatliche Hochschule für Musik* wird bei den *Goethe-Festwochen* Ostern 1932 mit vier musikalischen Veranstaltungen beteiligt sein, die in der Hauptsache Musik aus Goethes Zeit verheißen.

WIEN: Auf Beschluß der österreichischen Regierung soll anläßlich des *200. Geburtstages* von *Josef Haydn* im kommenden Jahre eine repräsentative *Haydn-Feier* veranstaltet werden. Unter Leitung von Clemens Krauß wird am 31. März 1932 im Rahmen der offiziellen Gedenkfeier eine musikalische Veranstaltung stattfinden. Ferner sind zwei große Orchester- und Chorkonzerte, zwei Kammermusikabende sowie die Aufführung einer der großen Haydn-Messen im Stephansdom und eine Feier in der Akademie für Musik und darstellende Kunst geplant. Auch eine Haydn-Ausstellung, auf der Erinnerungsgegenstände an den großen österreichischen Tondichter und seine Zeit vereinigt werden sollen, ist vorgesehen.

*

Die *Vierte Sinfonie von Max Trapp* wird im laufenden Konzertjahr u. a. aufgeführt in Boston, Chicago, Hannover, Leipzig (Gewandhaus), Lübeck, Oldenburg und Teplitz. Die *Orchestersuite* von *Hans Wedig*, op. 3, gelangt in diesem Winter in Berlin (Kleiber), Bielefeld und Osnabrück zur Aufführung, die *Chorkantate* op. 2 in Mannheim und Regensburg.

TAGESCHRONIK

Auffindung einer Komposition von Haydn. Im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde fand *Karl Geiringer* eine Komposition, die Haydn öfter erwähnte, aber die bisher als verschollen galt. Es handelt sich um ein »*Notturno*«, das Haydn im Jahre 1790 für den König von Neapel geschrieben haben soll und an dem der Meister sehr hing.

Eine unbekannte Sinfonie Haydns. Ludwig Landshoff hat *eine bisher unveröffentlichte A-dur-Sinfonie Haydns* herausgegeben, die sich namentlich durch einen Mittelsatz von eigenartiger Kühnheit auszeichnet. Die Entstehungszeit des Werkes fällt in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts. Landshoff gibt ferner die *Nelson-Arie* von *Haydn* heraus, die in den letzten Lebensjahren des Meisters komponiert wurde. Das Werk ist für eine Reihe von Haydn-Feiern zur Aufführung vorgesehen. In Berlin bringt *Furtwängler* das Werk mit Louis Graveure als Solisten.

Von *Gesualdo di Vinosa*, dem chromatischen Madrigalisten, einem Zeitgenossen Monteverdis, sind bisher nur vereinzelte Stücke im Neudruck bekannt geworden. Nunmehr hat *Wilhelm Weismann* eine *Auswahl von acht Madrigalen* herausgegeben, die u. a. an Hand einer singbaren deutschen Übersetzung Gelegenheit geben, eine der fesselndsten Erscheinungen der Vokalmusik der zeitgenössischen Chorpraxis zuzuführen.

Unbekannte Beethoven- und Liszt-Briefe sind bei einem Kaufmann Miksa Steiner in dem ungarischen Ort Dombovar aufgefunden worden. Die Briefe wurden in dem Nachlaß des Urgroßvaters der Frau des Besitzers entdeckt. Dieser Mann, Jakob Degen, ein Wiener Kaufmann, war Präsident der Philharmonischen Gesellschaft. Der Brief Beethovens stammt von 1819 und ist ein Dankschreiben an Degen, in dem der Meister für die Wahl zum Mitglied der Gesellschaft seinen Dank ausspricht. Der Lisztbrief ist französisch und an Frau Pleysel, eine Wiener Pianistin, gerichtet. Liszt bittet sie, seine neuesten Kompositionen doch so oft wie möglich in ihren Konzerten zu spielen.

Eine der ältesten Orgeln Ostpreußens wiederhergestellt. In der aus der Ordenszeit stammenden Stadtkirche in *Bartenstein* wurde eine der ältesten Orgeln Ostpreußens nach ihrer Wiederherstellung neu eingeweiht. Das mittelgroße Werk, das sich durch Einzelstimmen von besonderer Eigenart und Schönheit auszeichnet, ist von 1649 bis 1653 durch den Elbinger Orgelbaumeister Werner erbaut worden. Jetzt ist es dem Lübecker Orgelbauer Karl Kemper und seinem Sohn gelungen, das Werk zu retten.

Ein Berliner Musikverein zur Pflege des deutschen Musiklebens hat sich gebildet, dessen Ehrenvorsitz *Albert Einstein* übernommen hat und zu dessen Gründern u. a. Franz Schreker, Oskar Bie, Cornelis Bronsgeest, Paul Scheinpflug gehören.

Preise für Musikwerke zu staatlichen Feiern. Wie der Amtliche Preußische Pressedienst mitteilt, hatten vor längerer Zeit das Reich und Preußen beschlossen, an eine Anzahl deutscher Tonsetzer die Anregung zur Schöpfung neuer Werke für staatliche Feiern ergehen zu lassen. Von seiten des Reichskunstwarts waren Hinweise auf textliche Unterlagen für Kompositionen gegeben worden. Trotz der Not der Zeit wurde der Beschluß, wenn auch unter Einschränkung der Mittel, aufrechterhalten, um so zugleich den bedrängten schaffenden Künstlern zu helfen. Ein *Ausschuß der Musikabteilung* bei der Preußischen Akademie der Künste unter Vorsitz von Max von Schillings hat seine Entscheidung getroffen und von 18 Komponisten folgende vier mit *Preisen* bedacht: *Waldemar von Baußnern, Herbert Marx, Kurt von Wolfurt* und *Georg Nellius.* Allen anderen konnten je nach dem Umfang der vorgelegten Werke Honorare zugesprochen werden. Die mit Preisen bedachten Schöpfungen sollen durch die *Hochschule für Musik* aufgeführt werden.

Das *Bechstein-Stipendium* ist den Studierenden an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Hans Gellhorn (Klavier), Peter Stadlen (Klavier), Karl-August Schirmer (Klavier), Herbert Guthar (Kapellmeisterklasse) verliehen worden.

Tschechoslowakische Staatspreise. Den *deutschen* Musikstaatspreis erhielt *Franz Langer* für seine pianistischen Leistungen auf dem Gebiet der modernen Reproduktion, *Alois Haba* für die Vierteltonoper »Die Mutter«, *W. Petrzelka* für ein Kammerwerk, der Klaviervirtuose *J. Herman* und der Geiger *Jar. Kocian* für die Erfolge auf ihrem Gebiet.

Ein Jazz-Konservatorium in Prag. In Prag wird jetzt von *Erwin Schulhoff* eine neue Musikschule als Jazz-Konservatorium eingerichtet, in dem dem Studium der Jazzmusik Rechnung getragen werden soll.

Die *Moskauer Staatsoper* hat die Bläsergruppe des Orchesters um 15 deutsche Musiker ver-

größert, da in der Sowjetunion qualifizierte Bläser nicht arbeitslos sind.

Das *Königsberger Konservatorium für Musik* beging die Feier seines 50jährigen Bestehens. 1881 von *Julius Gebauhr* gegründet, war es von je eine vielgesuchte musikalische Bildungsstätte, aus der eine Reihe namhafter Musiker hervorgegangen ist. Zu den Lehrkräften des Instituts gehörten *Konstanz Berneker, Konrad Ansorge, Alfred Kase, Ludwig Heß* und *Rud. M. Breithaupt.*

Um junge Basler Musiker durch Aufführung ihrer Werke im kleinen, aber fachlich durchgebildeten Kreis sowie durch Beiträge an diesen Veranstaltungen und an der Drucklegung wertvoller Musik zu unterstützen, ist ein *staatlicher Musikkredit* geschaffen worden. Der staatlichen Musikkreditkommission, die die namhaften Subventionen zu vergeben hat, gehören außer Regierungsvertretern auch führende Musiker an.

Der Stadtrat von *Luzern* beschloß den Ankauf des Gutes *Tribschen*, auf dem *Richard Wagner* gewohnt hat. Die Kaufsumme beträgt 350 000 Franken. Die Liegenschaft wird der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und das Wohngebäude soll in ein *Wagnerhaus* umgewandelt werden.

Der Leipziger Arzt Dr. Theodor Armbruster hat dem Gewandhaus eine von dem Bildhauer *Fritz Zalisz* in Leipzig geschaffene *Büste Anton Bruckners* zum Geschenk gemacht. Das Kunstwerk ist im Foyer des Gewandhauses, das auch Klingers Liszt beherbergt, mit einer Feier enthüllt worden, bei der Max Auer und Professor Moißl sprachen.

Die Stadtverwaltung der Stadt *Wien* hat beschlossen, dem ehemaligen Direktor der Staatsoper *Franz Schalk* auf dem Wiener Zentralfriedhof ein *Ehrengrab* zu widmen.

In der *Geigerschule Maxim Jacobsen* haben die nach den amtlichen Bestimmungen eingerichteten Vorbereitungskurse zur staatlichen Privatmusiklehrerprüfung begonnen.

In Berlin-Zehlendorf ist ein Unternehmen ins Leben gerufen worden, das die Bezeichnung »*Zehlendorfer Kammeroper*« trägt und unter Leitung des Opernsängers und Stimmbildners Kurt Waschulewski steht. Sie bezweckt den Aufbau der Vierteltonmusik und die Ausbildung junger Talente, die mitzuarbeiten bereit sind. Das Honorar soll in den niedrigsten Grenzen gehalten sein. Die Kammeroper will hervorragende Talente auch kostenlos ausbilden. Zuerst soll ein Gesangs-Ensemble zusammengestellt werden. Waschulewski hat sich den russischen Regisseur Tairoff zum Vorbild genommen, der für die Sprechbühne talentierte Künstler kostenlos ausbildete. Auskunft gibt das Sekretariat Berlin-Zehlendorf, Milinowskistraße 31.

Zwei Tanzabende fanden im Bachsaal statt: *Palucca* und *Elinor Bahrdt.* Der Höhepunkt der Vorführung der Palucca war ohne Zweifel das »Ferne Schwingen« mit seinen wundervollen und bezaubernd schönen Vor- und Rückwärtsbewegungen und seiner zarten Anmut. Etwas unverständlich blieben »Treibender Rhythmus« und »Dunkler Zwang«. Elinor Bahrdt hat noch viel zu lernen. Über ihr Auftreten ist wenig zu sagen.

Die Erforschung der *afrikanischen Musik* ist das Ziel einer Expedition, die der Professor für Musikgeschichte an der südafrikanischen Rand-Universität *Kirby* angetreten hat. Der Gelehrte hat sich nach dem *Bavenda-Land* begeben, um hier die Entstehung der afrikanischen *Instrumentalmusik* zu erforschen.

Der Lautenist *Willy Arndt* hat eine neue Sammlung *Christgeburt- und Marien-Lieder* herausgegeben. Die Sammlung ist für *Laute oder Klavier* erschienen.

Karl Elmendorff dirigierte ein Konzert im Palais des Beaux Arts in *Brüssel.*

Wilhelm Flam ist zum Leiter der neugegründeten und an das *Colon-Theater* angeschlossenen nationalen Opernschule in *Buenos Aires* ernannt worden. Gleichzeitig wirkt er als Vortragsmeister am Colon-Theater und übernimmt die Leitung der staatlichen Konservatorien.

Ruggero Gerlin, ein Meisterschüler Wanda Landowskas, hatte in Paris mit dem Vortrag von *Wilhelm Malers* Konzert für Cembalo mit Orchester starken Erfolg.

Die junge amerikanische Dirigentin *Ruth Kemper*, eine Schülerin Ysayes, erhielt die Lilli Lehmann-Medaille seitens des Salzburger Mozarteums.

Der Krefelder städtische Musikdirektor *Meyer-Giesow* hat in *Leningrad* und *Moskau* dirigiert und mit deutschen Werken Erfolg errungen.

Otto Miehler, zuletzt am Stadttheater zu Augsburg tätig, wurde als musikalischer Leiter des Deutschen Theaters in Luxemburg verpflichtet.

Die 16 jährige Pianistin *Poldi Mildner* hat mit ihrer ersten Konzertreise in Skandinavien bedeutende Erfolge errungen. Die Künstlerin gab fünf Konzerte in *Oslo* und je vier Konzerte in *Stockholm* und *Kopenhagen.* Für die nächste Saison wurde sie für eine Konzertreise nach *Amerika* verpflichtet.

Karl Muck hat das *Ehrenpräsidium* in der Internationalen *Bruckner - Gesellschaft* als Nachfolger Franz Schalks übernommen.
Für das Fach der Musikwissenschaft habilitierte sich an der Sächsischen Technischen Hochschule der Assistent am Pädagogischen Institut, Dr. *Gerhard Pietzsch.*
Max Rostal ist als Nachfolger von Deman an die Hochschule für Musik berufen worden.
August Scharrer, Kapellmeister des Nürnberger Städtischen Orchesters, tritt in den Ruhestand.
Ernst Schauß gibt demnächst ein Konzert am Hörügel-Normal-Harmonium im Berliner Breitkopfsaal. Er wird neue Original-Kompositionen vortragen.
Gustav Schlemm, früher Kapellmeister am Theater der Stadt *Münster*, wurde als erster Kapellmeister des Landesorchesters nach Meiningen berufen.
Otto Siegl ist als Leiter des Musikvereins nach Herford berufen worden.
Joseph Szigeti wurde von der ungarischen Regierung mit dem Offizierkreuz des Verdienstordens ausgezeichnet.
Toscanini wird dem Ruf, die Leitung des *Teatro Colon-Orchesters* in *Buenos Aires* zu übernehmen, Folge leisten.
Otto Wirthmann aus Nürnberg hat einen *Ruf* als Professor für Musik an die Kaiserliche Universität *Tokio* und an die Musikakademie in Tokio *angenommen.*
Felix Woyrsch trat in den Ruhestand. Seit 1894 dirigiert er den Altonaer Kirchenchor, seit 1895 die Singakademie, seit 1903 die Städtischen Sinfoniekonzerte. Woyrsch ist Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und als Komponist weit über seinen Wirkungskreis hinaus bekannt. Sein Werk umfaßt u. a. zwei Opern, mehrere Werke der Kammermusik, Oratorien (»Totentanz«; »Da Jesus auf Erden ging«), vier Sinfonien sowie andere Orchesterwerke (Ouvertüre zu »Hamlet«; drei Böcklin-Fantasien«, »Skaldische Rhapsodie«).
Ernst Eduard Taubert, der Senior der Komponisten, wurde 93 Jahre alt.
Oskar Fleischer, der Berliner Musikgelehrte, vollendete sein 75. Lebensjahr.
Martin Kreisig, der Direktor des Zwickauer Robert Schumann-Museums, Begründer der Robert Schumann-Gesellschaft und Herausgeber der Gesammelten Schriften Schumanns, feierte seinen 75. Geburtstag.
Georg Schumann, der Dirigent der Berliner Singakademie, beging seinen 65. Geburtstag.
George Armin, Gesangspädagoge, Schriftsteller und Herausgeber des »Stimmwart«, vollendete sein 60. Lebensjahr.

TODESNACHRICHTEN

Otto Dorn, † 83 jährig an den Folgen eines Unfalls in Wiesbaden. Der früher auch für die »Musik« als Mitarbeiter eifrig tätige, bis zuletzt dem kritischen Handwerk getreue Schriftsteller, war auch als Komponist rühmlich bekannt.
Emanuel Moor, Komponist, Pianist und Erfinder des Doppelklaviers, † in Genf im Alter von 68 Jahren. Neben zahlreichen Werken für Klavier und Violine hat er auch zwei Opern geschrieben.
Das *Wendling-Quartett* hat abermals einen schweren Verlust erlitten. Sein Mitglied *Philipp Neether* ist in Amerika, wo er sich auf einer Gastspielreise befand, bei einem Kraftwagenunglück getötet worden.
In Budapest † *Moritz Rosenzweig*, der Nestor der Budapester Musiker, im Alter von sechsundachtzig Jahren.
Max Schulz-Fürstenberg † 61 Jahre alt in Berlin. Ein Cellist von Begabung, der 13 Jahre den Berliner Philharmonikern zugehörig war und seit 1897 im Bayreuther Festspielorchester mitwirkte.
Peter Wagner, Professor für Musikgeschichte an der Universität Freiburg in der Schweiz, an der er nahezu vierzig Jahre gelehrt hat, † im 67. Lebensjahr. Peter Wagner, der aus Trier stammte, war in allen Fragen der Geschichte des gregorianischen Chorals die größte Autorität der Gegenwart. Sein Hauptwerk ist eine dreibändige Arbeit über die Entwicklung, Aufzeichnung und Formen des liturgischen Gesangs der katholischen Kirche.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

RUNDFUNK UND MUSIK

VON

STAATSSEKRETÄR A. D. DR. HANS BREDOW-BERLIN

Wenn eine so angesehene Zeitschrift wie »Die Musik« dem Rundfunk, der Schallplatte und dem Tonfilm ein Sonderheft widmet und mich um einen Beitrag bittet, so glaube ich, mich diesem Wunsch nicht verschließen zu sollen, obwohl ich grundsätzlich niemals in die eigentlichen Programmfragen des deutschen Rundfunks eingegriffen habe und nicht daran denke, diese wohlüberlegte Meinung zu ändern. Aber es ist vielleicht doch angebracht, wenn gerade ich, ohne mich auf künstlerisch-ästhetische Urteile, die man ja von mir auch nicht hören will, einzulassen, den einen oder anderen Gedanken über die musikalische Betätigung des Rundfunks, seine Erfolge und seine Aufgaben äußere. Dabei möchte ich nicht anders verstanden werden denn als ein aufrichtiger, ich darf vielleicht sagen: als der aufrichtigste Freund des Rundfunks, der ihm nicht nur weiteste technische, äußere Verbreitung, sondern auch ein wirklich tiefes Eindringen in das Volk, in die Seele des Volkes wünscht.

Es lag für den Rundfunk schon aus einer Reihe von äußeren Gründen nahe, seine Tätigkeit mit musikalischen Sendungen zu eröffnen. Es ist oft genug beschrieben worden, wie ich im Herbst 1923 beinahe plötzlich den Auftrag zur Ingangsetzung des Berliner Rundfunks erteilen konnte, und wie zwar die Apparatur bald in Ordnung war, wie aber die Frage, was nun gesendet werden solle, das größte Kopfzerbrechen bereitete. Der Rundfunk war da, die Sendung funktionierte sehr befriedigend — wenn auch zugegeben werden muß, daß das äußere Drum und Dran mir heute, in der Erinnerung, fast wie ein grotesker Traum erscheint. Was also sollte man senden? Nun, die Musik war unsere erste Helferin. Denn der Rundfunk sollte, wie ja sein amtlicher Name heute noch besagt, Unterhaltung bringen. Das haben wir freilich auch damals schon nicht wörtlich, im Sinne von Zeitvertreiben oder gar Zeittotschlagen verstanden, aber die Aufgaben, die wir heute dem Rundfunk zuweisen, Aufgaben volksbildnerischer, ethischer, nationaler, volk-bildender Art, sahen wir im Jahre 1923 doch erst nur dunkel vor uns. Ich wußte, wie aus einer intuitiven Eingebung heraus, daß sich der Rundfunk einen unendlich langen Weg bahnen würde, an dem mancher Baum und manche Blüte steht, von denen wir damals kaum die Umrisse kannten. Aber gerade, weil wir gewissermaßen im Dunkeln tappten, wenn wir an unser Ziel dachten, gerade weil wir den frischen Wagemut zunächst für unserer Arbeit besten Teil halten mußten, darum erblickten wir in der Musik, in der musikalischen Sendung das erste, dem wir uns zuzuwenden hatten. Und wer sich die ältesten Programme der Berliner Funkstunde vergegenwärtigt, der wird auch

heute noch zugeben müssen, daß wir bereits das Beste zu geben versuchten, dessen wir nur irgendwie habhaft werden konnten.
Unterdessen hat sich die Tätigkeit des Rundfunks in einer Weise und in einem Umfang ausgebreitet, daß selbst meine kühnen Hoffnungen von damals fast schon übertroffen sind. Er ist zu einem Besitz unseres Volkes geworden, er spricht in den Hütten wie in den Palästen, und es gibt kaum noch eine Zeitung in Deutschland, die sich nicht täglich irgendwie mit ihm beschäftigte. Wenn nun trotz dieses gewaltigen Wachstums die Sendeverhältnisse inhaltlich im großen und ganzen auf der im Jahre 1923 angesetzten Linie geblieben sind, wenn die musikalischen Darbietungen im Gesamtumfang der Sendung die Mehrheit behalten haben, so scheint mir das zu beweisen, daß unser Instinkt damals richtig war. Und er war richtig, weil er sich auf jene innere Haltung des Deutschen stützte, der die Musik von jeher als die Königin der Künste empfunden hat. Es gibt in unserem Vaterland kaum unmusikalische Menschen, so unmusikalisch, daß sie auf die Musik in jeder Form verzichten möchten. Es hat mich erschüttert, als ich jüngst las, daß ein Arbeitsloser einem Ausfrager erklärt habe, er wolle lieber noch täglich auf ein Butterbrot mehr verzichten als auf die tägliche Rundfunkmusik. Ich halte es für eine wesentliche Eigenschaft des Deutschen, daß er ohne Musik nicht leben könne. Auch in dieser furchtbar schweren Zeit, die die Menschen zum Verzicht auf so viele liebgewordene Gewohnheiten zwingt, sind die Abbestellungen des Rundfunks ja außerordentlich selten geblieben, und es ist ganz sicher, daß von denen, die die monatliche Beitragsgebühr nur unter Entbehrungen noch aufbringen können, die allermeisten um der musikalischen Darbietungen willen diese immer spürbarere Gebühr sich abringen. Diese Einstellung unseres Volkes berechtigt, wie mir scheint, zu einem nationalen Optimismus, den wir heute mehr als je brauchen. Ein Volk, das die Musik hochhält, wird sicher nicht auf die Dauer dem Ungeist verfallen.
Der Rundfunk sieht also eine seiner Hauptverpflichtungen darin, Musik zu senden. Er beginnt mit einem Frühkonzert, und über den Mittag und den späten Nachmittag setzen sich die Konzerte bis in den tiefen Abend, ja bis in die Nacht hinein fort. Ich erinnere mich nicht, jemals ernsthaft die Behauptung gehört zu haben, der Rundfunk sende zu viel Musik. Vielleicht ist dies der einzige Punkt, über den es keine Meinungsverschiedenheiten gibt: Musik kann der Deutsche immer hören. Aber was soll nun gesendet werden? Ich will keine pädagogisch-ästhetischen Theorien versuchen, aber ich möchte glauben, daß der Rundfunk grundsätzlich jede Art von Musik, wenn nicht ausdrücklich zu pflegen, so wenigstens gewissermaßen zu registrieren hat. Eine einheitliche Meinung freilich wird sich hierin wohl niemals erzielen lassen. Wenn der eine den Schlager ablehnt, so der andere die Sinfonie, und der dritte mag keine Militärmusik hören. Mir scheint, daß

jeder irgendwie Recht hat oder Recht haben kann. Beim Schlager stört oft mehr der Text als die Weise, eine Sinfonie wird vielleicht nur zu bestimmten Stunden abgelehnt, und manche Militärkapelle würde keinen Beanstandungen ausgesetzt sein, wenn sie sich auf das ihr Wesenseigene beschränkte und dieses nur in allerbester Form brächte. Der Rundfunk hat es nicht leicht. Er wird schon bei seiner Auffassung, daß er für alle zu senden habe, bleiben müssen und daher auch im Musikalischen nicht bestimmte Darbietungsformen aus seinem Programm einfach streichen dürfen. Er muß, um keinem Unrecht zu tun, nach einer vernünftigen, wohl überlegten, aus dem Soziologischen bedingten Verteilung suchen und darauf bedacht sein, nicht nur nach bestem Wissen jedem Hörer etwas ihm Entsprechendes wie auch ihn irgendwie Förderndes zu bringen, sondern auch keine Kunstform, da doch jede denselben Lebensanspruch hat, auszulassen. Aber hier beginnt erst eigentlich die Problematik. Es gibt gute und schlechte Musik, und zwar jeder Art, aber die Hörerschaft ist hierin nicht einheitlicher Auffassung. Manche Männerchöre etwa, die immer wieder gesungen werden, werden von der zünftigen Kritik, aber auch von verantwortungsbewußten, kritisch denkenden, die Zusammenhänge und die Herkunft sehenden Musikern abgelehnt. Und trotzdem hängt das Volk, hängen wenigstens breite Schichten der Bevölkerung an solchen Kompositionen. Was soll der Rundfunk tun? Würde er brüsk, wenn auch nach bestbegründeter Überzeugung, alles ablehnen, was seine musikalischen Programmleiter nicht glauben verantworten zu können, so würde er sich bald in einen so schroffen Gegensatz zu weithin geltenden Auffassungen bringen, daß er damit seine Wirkungsmöglichkeit untergrübe. In diesem Sinn also ist er wirklich ein Unterhaltungsrundfunk. Es gibt Unterhaltungen, die langweilig, trocken, überspitzt oder niveaulos sind, und an denen man sich als höflicher und kluger, auch die Folgen bedenkender Mensch doch möglichst gut gelaunt wird beteiligen müssen.

Der Geschmack des Volkes, wobei nicht nur an die wirtschaftlich und bildungsmäßig weniger bevorzugten Kreise gedacht sein soll, ist zweifellos reichlich verkitscht. Wie es dazu gekommen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden; daß es so ist, wird wohl von keinem ernsthaften Beobachter unseres Unterhaltungs- und unseres Kunstlebens bestritten. Der Rundfunk aber, der mitten im Leben steht und der seine Berufung völlig verkennen würde, wenn er den festen Boden unter den Füßen verlöre und sich in der dünnen Luft des Nur-Ästhetischen weiterhelfen wollte, muß nun versuchen, sich anzupassen und mit den Tatsachen fertig zu werden, ohne sich wegzuwerfen. Er muß lebendig in der lebendigen Zeit wirken und darf dennoch die überzeitlichen Werte nicht außer Betracht lassen. Er wird also auch im Musikalischen auf die Unterschiedlichkeit des Geschmacks und der Stimmung sich einzustellen und jedem etwas zu bringen haben, aber in dem stetigen Willen, von den Zugeständnissen, die er jetzt noch zu machen hat, auf die

Dauer loszukommen. Er soll also im ausgesprochenen Sinn erzieherisch wirken. Dies in der richtigen Weise zu tun, ist die große Aufgabe, zu der er berufen ist, ist die große Kunst, die er täglich und stündlich zu üben hat. Wer also im musikalischen Programm — und das gilt im ganzen auch für die anderen Darbietungen — auf Sendungen stößt, die er glaubt ablehnen zu müssen, der braucht zwar mit dieser Ablehnung nicht hinter dem Berge zu halten, aber er sollte dem Rundfunk nicht gleich Unfähigkeit oder bösen Willen vorwerfen. Jedes Programm muß im Großen und nicht nur im Überblick über einen Tag betrachtet und gewertet werden, und wer sich dieser Mühe unterzieht, der wird, glaube ich, zu dem Urteil kommen, daß beim deutschen Rundfunk recht gute Arbeit geleistet wird. Man wird sagen dürfen, daß die Programme, gerade auch in ihrem musikalischen Teil, von Jahr zu Jahr besser geworden sind, und zwar bei allen Rundfunkgesellschaften. Wir haben, nachdem die erste überstürzende Entwicklung, die uns überhaupt nicht zu Atem kommen ließ, beendet war, mit vollem Bedacht angefangen, über die ästhetischen und volksbildnerischen Probleme der Programmgestaltung grundsätzliche Erwägungen anzustellen, und wie ernst es uns damit ist, mag man daraus ersehen, daß wir vor etwa dreiviertel Jahren die Gründung einer eigenen Zeitschrift, der Monatshefte »Rufer und Hörer«, ermöglichten, in der wir alle Stimmen, die zum geistigen Wesen und Schaffen des Rundfunks etwas zu sagen haben, ohne jede Voreingenommenheit zu Wort kommen lassen. Ja, wir sind noch weiter gegangen und haben an die Zeitschrift eine besondere Schriftenreihe für Probleme des Rundfunks angeschlossen, deren erste Bände jetzt vorliegen, von denen einer in besonders ausführlicher Darstellung die Fragen der Volksmusik im Rundfunk behandelt.

Vielleicht ist dies überhaupt mit der wichtigste Gegenstand, mit dem sich der Rundfunk als Träger und Anreger volksbildnerischer Arbeit zu befassen hat. Wenn es Tatsache ist, daß die musikalischen Sendungen jeder Art von den weitaus meisten Hörern aufgenommen werden — und es wird wohl Tatsache sein — dann kann es für die verantwortlichen Programmgestalter ja kaum eine größere Aufgabe geben, als für die Volksmusik die besten Wege, die tiefsten künstlerischen Ausschöpfungen und die weiteste Wirksamkeit zu suchen. Dabei wird unter Volksmusik alles zu verstehen sein, was gerade den abgearbeiteten, abgespannten und vielleicht auch seelisch abgekämpften Hörer noch zu erfassen vermag, also sogenannte Unterhaltungskonzerte, Männerchöre, Militärmusik und nicht zuletzt auch diejenigen musikalischen Formen, deren das Volk sich bei seiner eigenen Musikbetätigung bedient. Ich würde es für verkehrt halten, wenn man etwa die Mandolinenorchester und was es sonst auf dem Gebiet der konzertierenden »kleinen Leute« gibt, grundsätzlich ablehnen und aus dem Programm streichen wollte. Aber freilich müssen auch diese Musikkörper einwandfrei musizieren und dazu

angehalten werden, daß sie in ihrem Programm dem Kitsch geflissentlich und standhaft aus dem Wege gehen. Der Rundfunk wird also diese meist wirklich musikbegeisterten Orchester nicht nur heranziehen dürfen, sondern er wird es sich sogar angelegen sein lassen, ihnen Hinweise zu geben und vor der eigentlichen Sendung geradezu mit ihnen zu arbeiten, damit ein Programm zustande kommt, das jeder Musikfreund hören kann.

Von hier aus sei noch ein Hinweis auf ein anderes Gebiet gegeben, in das der Rundfunk naturgemäß hineinragt, und auf dem man ihm sehr zu Unrecht Verwüstungen vorgeworfen hat. Ich meine das Gebiet der Hausmusik. Man kann heute noch manchmal lesen, sie sei durch den Rundfunk zugrunde gerichtet worden. Ich halte diesen Vorwurf nicht für berechtigt. Einmal muß man doch wohl zugestehen, daß die Hausmusik im guten Sinne schon längst im Aussterben begriffen war, als der Rundfunk seine Tätigkeit begann. Sie hat sicherlich durch den Krieg, der alle Bande löste, viel mehr gelitten. Dann aber möchte ich deutlich aussprechen, daß ich es nicht für einen Nachteil halte, wenn infolge der künstlerischen Übersonnung des Familienlebens durch die Rundfunkmusik heute weniger Klavier gespielt wird als früher. Man darf im Ernst wohl nicht bestreiten, daß das Klavierspielen früher weniger aus künstlerischer Neigung, als aus gesellschaftlicher Gewohnheit betrieben wurde. Und daß dabei nur selten Leistungen zutage gefördert wurden, die ernstlich vertretbar waren, darüber kann doch wohl ebenfalls kein Streit sein. Wenn also heute in vielen Familien das Klavier häufiger geschlossen bleiben mag als früher und man statt dessen lieber den Lautsprecher einschaltet, so möchte ich darin eher ein Verdienst des Rundfunks als eine Schuld erblicken. Wo aber wirkliche Hausmusik gepflegt wird, wo das Klavier, die Geige und das Cello aus innerem Bedürfnis gespielt werden, da kann der Rundfunk unmöglich als Störenfried angesehen werden, vielmehr wird er jedem, der sein Instrument liebt, ein dankbar aufgenommener Anreger sein.

Ich bin also der Meinung — und sie ist durch die mehrfach veranstalteten Tagungen für Rundfunkmusik nur bestätigt worden — daß der Rundfunk als Musiksender seine ehrlichen Verdienste hat, freilich auch, daß ihm noch große Aufgaben zu lösen bleiben. Er erweist täglich Millionen Menschen in Deutschland, die sonst, besonders in dieser schweren Zeit, nicht viel Freude erleben, Gutes, und er wird bei weiterem ernsthaften Streben und in dem Bewußtsein, daß er niemals auf vermeintlichen Lorbeeren ausruhen darf, den Stand unserer Volkskultur auch im Musikalischen heben helfen. Ob es einmal gelingen wird, die Gesetze einer besonderen Rundfunkmusik zu entdecken, erscheint mir dabei nicht so wesentlich. Es kommt in der Hauptsache wohl nur darauf an, daß der Rundfunk auch als Musikspender ein armes Volk seelisch reich macht.

PRODUKTIVE KRÄFTE DER MECHANISCHEN MUSIK

VON

GEORG SCHÜNEMANN-BERLIN

Eine überstürzte Entwicklung hat Schallplatte, Tonfilm und Rundfunk zu *Reproduktionsmitteln* der Musik gemacht. Es werden Aufnahmen abgespielt und Übertragungen veranstaltet; kaum denkt man daran, daß auch mechanische Apparaturen *produktive Eigenart* besitzen können, daß sie Ausdrucksmöglichkeiten bieten, wie sie von manchem Orchesterinstrument nicht erreicht werden. Schon die *Schallplatte* hat ihre Besonderheit, sie kann den Ton durch Beschleunigung der Tourenzahl erhöhen und durch Verlangsamung erniedrigen, sie kann Einzelstellen wiederholen, überspringen und auch bei mehreren Plattentellern von einer Aufnahme zur andern übergehen. Neue Apparate ermöglichen das fortlaufende Spiel von mehr als 25 Schallplatten, die unter sich wieder verschieden eingesetzt und beliebig repetiert werden können. Aus diesen Möglichkeiten lassen sich die verschiedensten Folgerungen für eine *Originalmusik* auf Schallplatten ableiten. Man kann Instrumente aufnehmen und sie durch Erhöhung der Tourenzahl nach der Aufnahme in Regionen bringen, wo sie sich sonst nicht aufzuhalten pflegen, also Kontrabässe in die Violinlage steigern, Sopranstimmen nach der Tiefe abdrehen, Flöten in die kleine Oktave sinken lassen und Tuben zur Trompetenlage heraufziehen. Hat man eine Stimme in dieser Art verändert, so kann die fertige Aufnahme wieder mit einer neuen verbunden werden, d. h. die Platten werden aufeinander kopiert. Nötig ist nur, daß die Komposition von vornherein auf diese Mischungen angelegt ist. So hat z. B. *Paul Hindemith* in der *Rundfunkversuchsstelle* mehrere Musikstücke durch Aufeinanderkopieren so angelegt, daß man die Instrumente in den ungewohntesten Lagen hört, daß Farbenkombinationen und Klänge zustande kommen, wie sie sonst nie zu hören sind, ja er hat sogar eine Gesangsszene durch Aneinanderfügen übersteuerter Aufnahmen hergestellt, die unmittelbar von der Baß- in die höchste Sopranlage springt. Das sind zunächst reine Versuche, die aber doch über das Problem hinaus Bedeutung haben. Man könnte an neuartige Gesanglinien denken, an Mischungen heterogener, nie gehörter Klangfarben, an kontrapunktische Verknüpfung mehrerer Instrumentalkörper, an Verbindungen der verschiedensten rhythmischen und vokalen Gruppen.

Eine ganz eigene Farbe ergibt sich aus übersteigerten Vokalitäten. Wenn etwa Vokale gesungen und in der Tonhöhe gesteigert werden, so erklingen merkwürdig fremde Klanglaute; und wenn sie nun noch mit Konsonanten verbunden sind, in der Art der Singsilben, so kommen schon beinahe instru-

mental-geräuschartige Klänge zustande. *Ernst Toch* hat solche Aufnahmen in der Rundfunkversuchsstelle zur »Neuen Musik Berlin 1930« gemacht. Die Stücke wirkten geradezu verblüffend, kaum ein Musiker konnte sagen, wie diese ungewohnten Klänge entstanden sind, niemand wußte, ob Musikinstrumente, Stimmen oder gar Geräusche kombiniert waren. Und doch war alles kompositorisch logisch und klanglich genau entworfen. Nur waren es Laute, die man noch nie auf der Welt gehört hatte, Kombinationen von ursprünglicher, bald lustig-heiterer, bald wieder mitreißender rhythmischer Kraft. Diese Versuche lassen sich systematisch fortsetzen. Man kann die Schallplatten nach Art der Trickfilme auf vielfache Manier so mischen, daß sich immer wieder neue Farben und Möglichkeiten ergeben. Auch das *Krebsspiel* läßt sich verwerten, etwa in der Art, daß man Aufnahmen vor- und rückwärts spielt. Dies Rückwärtslaufen macht einen sonderbaren Eindruck. Das Klavier klingt, wie wenn ein krankes Harmonium verkehrt behandelt wird, es gibt ständige kurzatmige Schweller, überhaupt ist alles umgedreht, der leise Ausklang wächst zum Forteanschlag in kurzer Periode, unsere gesamte Musik verkehrt sich zur rückgekurbelten Harmonie- und Kompositionslehre. Strenge Kontrapunktik, z. B. eine Invention Bachs, klingt hingegen auch im Krebsgang der Schallplatte noch konstruktiv verständlich, überhaupt ist strenge Polyphonie auch bei diesem Versuch noch irgendwie haltbar und interessierend. Auf Einzelheiten kann ich nicht eingehen, obwohl es genug dabei zu beobachten gibt, wohl aber glaube ich, daß man aus dem Krebsspiel noch Wirkungen herausholen kann. Eine Spezialität ist der Krebskanon, der vor- und rückwärts einen guten musikalischen Satz abgibt. Er läßt sich auf der Schallplatte von der äußeren Seite zur Mitte und umgekehrt spielen. Noch größere Technik erfordert der Satz, wo sich die erste Platte im gewöhnlichen Ablauf, die zweite im entgegengesetzten dreht, und auch hier wieder im Austausch der Rollen. Dazu gehören allerdings schon zwei Apparate. Wieviel weitere Möglichkeiten sich ergeben, läßt sich auch nicht im entferntesten andeuten, denn es bieten sich dem Musiker Klangkörper, die er miteinander auf tausendfache Weise zusammenfügen kann. Voraussetzung für diese Versuche ist natürlich der gleichmäßige Einsatz und Ablauf zweier Sprechmaschinen; ihre musikalische Verbindung gibt dem Komponisten unendlich reiche Wirkungen und Ausdrucksformen an die Hand.

Die Sprechmaschine wird durch solche Versuche, die natürlich noch in dem Anfangsstadium stehen, zu einem Musikapparat, der neben Übertragungen auch eine Sonderrubrik originaler Schallplattenmusik besitzen könnte. Und ebenso wie die Schallplatte kann auch der *Rundfunk* bis zu einem gewissen Grade produktiv werden. Ich denke daran, zu einer gesendeten Melodie die zweite daheim auf dem Instrument spielen, oder zu einem Volkslied eine zweite, dritte oder vierte Stimme finden zu lassen. Versuche

dieser Art sind zur Belebung der Hausmusik bereits angestellt worden. Überhaupt läßt sich am Rundfunk vieles gemeinsam machen, z. B. ein Zusammensingen mit dem gesendeten Chor, gemeinschaftliches Singen von Volksliedern, Einfallen in Kehrreime, Suchen von Begleitungen am Klavier oder auf Geige, Zither, Mandoline. Über diese Anregungen hinaus sind aber auch unmittelbare Musizierformen möglich. Der von *Dr. Friedrich Trautwein* erfundene Apparat (Trautonium) läßt sich auch an den Empfänger anschließen, wenigstens geht das Streben dahin, die wichtigen Teile des Rundfunkgeräts mit dem elektrischen Musikinstrument so zu verbinden, daß man nur noch eine kleine Spielapparatur benötigt. Man stellt die Spielleiste mit der Saite und den Tastenhebeln auf den Tisch, nachdem der Anschluß an den Empfänger hergestellt ist, und kann nun selbst über den Lautsprecher musizieren. Der Apparat kann natürlich keine großen Kosten verursachen, denn das Rundfunkgerät allein stellt schon die Hauptteile, und er wird auch leicht spielbar sein müssen, wenn er wirklich ein Hausinstrument sein soll. Dann aber, so kann ich mir denken, wird es ein Leichtes sein, mit diesem elektrischen Musikinstrument Lieder zu spielen und zu begleiten und womöglich auch zu einer Art von neuer Hausmusik zu kommen, die auf mehreren Instrumenten gespielt wird. Dabei sind alle die Schattierungen und Farbänderungen möglich, die die Apparate schon jetzt bringen, also vor allem Änderungen der Klangfarben und Tonlagen.
Das sind allerdings noch Zukunftsfragen, denn die Apparatur soll erst noch anschlußbereit gemacht werden, aber technisch und theoretisch sind die Vorbedingungen schon erfüllt. Wir würden dann nicht nur Rundfunk hören, sondern mit dem Gerät auch selbst Musik machen können, und schließlich wäre es nicht schwer, zu gesendeter Musik eine oder mehrere Stimmen zu spielen, falls mehrere Apparate zur Stelle sind.
Es gibt also auch für den Empfangsapparat produktive Aufgaben. Sie sind ebenso beim *Bechstein-Nernst-Flügel* vorhanden, wenn auch in anderer Richtung. Bei diesem Instrument, wo der Ton elektromagnetisch von der Seite unmittelbar abgenommen wird, ist noch ein Grammophon und Rundfunkgerät mit eingebaut. Man kann also, wie man will, Rundfunk hören, Schallplatten abnehmen oder spielen. Wir haben ein reproduktives und produktives Instrument zugleich. Und das erscheint mir als das Wichtige, ganz gleich, ob wir Schallplatte oder Rundfunk vor uns haben: wir müssen die Instrumente nicht nur als einfache Reproduktionsmittel und Träger überlieferter Musik ansehen, sondern auch als produktive Musikinstrumente, die ihrer Eigenart gemäß behandelt sein wollen. Davon sind wir aber noch ein gut Stück Weges entfernt. Es fehlt gewiß nicht an technischen Lösungen. Im Gegenteil: die Erfindungen überstürzen sich, und bald werden wir von Amerika sogar ausgebildete rhythmische Apparaturen bekommen, die die unerhörtesten polyrhythmischen Kombinationen zulassen, aber die Musiker,

die schaffenden wie die ausübenden, folgen nur langsam. Es sind nur wenige, die an den Problemen praktisch mitarbeiten, und doch kann der Techniker nur vorankommen, wenn er Hand in Hand mit dem Musiker arbeitet. Sind doch noch nicht einmal genügend Arbeiten für die neuen elektrischen Musikinstrumente geschrieben! *Hindemith* ist der einzige, der seinen hübschen, bald anheimelnd zarten, bald virtuos gesteigerten »Lieblingen des Elektromusikers« ein Konzert für Trautonium und Streichorchester folgen ließ; es ist in München auf der Rundfunktagung und in Berlin in der Singakademie zur Aufführung gekommen, die erste Komposition, die die Klangschattierungen und -färbungen der elektrischen Musikinstrumente verwertet und aus der Natur dieser Apparate völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten schöpft. In München ist denn auch der Versuch gemacht worden, ein erstes Konzert mit elektrischer Musik zu veranstalten. Es mußte dort alte und neue Literatur gespielt werden, Musik für zwei und mehr Stimmen, und gerade dieser Versuch bewies, daß wir für elektrische Musikinstrumente dringend eine *neue* Musik brauchen.

Die nächste Aufgabe wird also sein müssen, *alle* Versuche auf diesem Gebiet zusammenzufassen und die verschiedenen Systeme auf ihre Brauchbarkeit und Zusammenstimmung zu untersuchen. Vielleicht kommen wir zu einer kammermusikalischen oder gar orchestralen Musiziergruppe. Ihre Arbeit wird nicht leicht sein, denn das fertige Spiel dieser Instrumente, und das muß immer von neuem betont werden, ist mindestens so schwer wie das Violin- oder Klavierspiel, es erfordert nicht nur technische, sondern mehr noch musikalische und künstlerische Begabung. Die Instrumente verdrängen weder die Musiker noch mechanisieren sie, es sind völlig eigene Musikinstrumente von besonderer Ausdrucks- und Vortragsart.

Zum Rundfunk und zur Schallplatte kommt schließlich noch der Tonfilm, der auch produktiv wirken kann. Darüber hoffe ich später einmal im Zusammenhang berichten zu können. Wichtig erscheint mir nur der Hinweis auf die vielen Möglichkeiten, die sich für die produktive Musik aus der Feststellung und Beachtung der konstruktiven und musikalischen Natur der mechanischen Apparaturen ergeben. Wir stehen hier noch in den Anfängen, trotzdem bereits alle Instrumente durch Abtaster elektrisch abgehört wurden. Neben unsern Instrumenten gibt es unendlich viele, fein gestufte Nuancierungen des Klanges, der Dynamik, der Tonhöhe, die wir erst ergründen müssen. Eine Arbeit, die nur in enger Verbundenheit mit der Elektrotechnik und mit schaffenden und ausübenden Musikern gelöst werden kann. Vielleicht erfüllt sich dann der Traum, von dem *Ferruccio Busoni* und *Tolstoi* schwärmen, vielleicht hören wir einmal in der Musik — »überall Bewegung, Unregelmäßigkeit, Willkür, Mannigfaltigkeit, unaufhörliches Ineinanderfließen von Schatten und Linien, und in allem die Ruhe, Weichheit, Harmonie und Notwendigkeit des Schönen.«

TONFILM UND MUSIK

VON
FRANZ BENEDICT BIERMANN-BERLIN
MUSIKBERATER BEI DER UFA

Als vor etwa einem Jahrzehnt der Rundfunk aufkam, konnte man die merkwürdige Beobachtung machen, daß, sobald sich die neugegründeten Sendegesellschaften dieser Erfindung bemächtigt hatten, die Musik eine ganz überragende Stellung im Rahmen des allgemeinen Sendeprogramms einnahm. Heute werden wir oft geradezu mit Musik überschwemmt. Was hatte denn die rein technische Erfindung der Radiotelefonie mit der Musik zu tun? Konnte das Radio, nachdem es in den Ring der kommerziellen Unternehmungen eingespannt war, nicht in erster Linie als Nachrichtenorgan, als Bildungs- und Aufklärungsinstitut für alle lebenswichtigen Fragen der Gegenwart dienen? Man wußte doch, daß schon die Musik des Sprechapparates immer eine Kunst aus zweiter Hand war und daß niemals die Übertragung einen wirklich originalen Eindruck geben würde. Darum war es den Sendegesellschaften auch gar nicht zu tun. Ihr Grund für die starke Bevorzugung der Musik war ein anderer. Der Rundfunkbetrieb konnte sich nur rentabel gestalten, wenn er alle Menschen, die eben noch zu hören vermochten, für seine Sache interessierte und in seinen Konsumentenkreis einbeziehen konnte. Dafür mußte nach einem Mittel gesucht werden, das allen diesen Hörern etwas gab. Dieses Mittel war die Musik. Die menschliche Gemeinschaft ist zersplittert und in tausenderlei Interessengruppen gespalten, Musik aber ist ein allgemeines Bedürfnis. Es gibt kaum völlig unmusikalische Menschen. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum des Volkes der Dichter und Denker, das heute besser das der Leser und Schreiber heißen müßte, daß ein Mensch, der zufällig keine Noten lesen kann, deshalb vielfach als unmusikalisch bezeichnet wird.

Auch bei 95 Prozent aller Menschen dürfte Musik noch irgend ein Wohlgefühl auslösen. Was will der Rundfunk mehr, als 95 Prozent seiner Hörer dieses Wohlgefühl zu vermitteln, dadurch das Interesse fast der gesamten Menschheit für seine Einrichtung zu wecken und durch entsprechende Programmzusammenstellung wach zu halten?

Was will auch der *Tonfilm* anderes, als einen möglichst großen Prozentsatz der Menschheit in seine Theater zu ziehen und sie dauernd an sich zu fesseln, eben durch Erweckung eines ähnlichen Wohlgefühls? Die hiermit stillschweigend vorausgesetzte Anerkennung der Behauptung: daß Erweckung des Wohlgefühls im Zuschauer und Hörer Zweck und Ziel der Kunst sei, mag etwas gewagt erscheinen, aber gibt dieser Satz nicht eine Anschauung vom Wesen der Kunst wieder, die schon einmal durch Jahrhunderte hindurch die herrschende gewesen ist und die im 18. Jahrhundert auch die größten

philosophischsten Köpfe vertreten haben? Daß natürlich dieser Begriff: Erweckung des Wohlgefühls, ein sehr dehnbarer ist, ist klar. Daß er sich sowohl auf die einzelne Persönlichkeit als auch auf die gesamte Menschheit beziehen läßt, ebenfalls. Die Leute vom Film wissen das sehr gut. Aus einer langen Praxis und aus dem sehr genauen Studium des Publikums heraus verstehen sie sich vielleicht auf seine Psyche am besten.

Daher spielt im Film die Dramaturgie bei der Stoffwahl und dem Verfassen des Drehbuches eine so wichtige Rolle, denn sie muß bis in die letzten Windungen des Publikumgehirns vordringen und seine innersten Wünsche erfassen. Was lag näher, als daß sich diese, alle Regungen des Menschen bewertende und verwertende Filmdramaturgie auch der Musik bemächtigte und sie in ihr Machtbereich einbezog?

Als der Tonfilm plötzlich da war, wurde dieses Problem akut und mußte so schnell wie möglich im Sinne des Films gelöst werden. Ich denke hier nicht an die schon früher beim stummen Film übliche Illustrationsmusik, die letzten Endes aus Not geboren war, wenn sie es auch oft verstanden hatte, aus der Not eine Tugend zu machen. Sie lief aber neben der eigentlichen Filmhandlung her und hatte mit der inneren Dramaturgie des Films nichts zu tun. Bei der Geburt des jungen Tonfilms war man nun plötzlich vor die Aufgabe gestellt, die Musik als filmgewolltes und -bedingtes Mittel in das Filmmanuskript einzubauen.

Warum denn gerade wieder die Musik? höre ich fragen.

Eben aus demselben Grunde, aus dem einhalb Jahrzehnt früher der Rundfunk sie für seine Zwecke benutzt hatte. Welche Aussicht eröffnete sich jetzt, wenn man einen Film überall mit der gleichen, nach musikdramaturgischen Gesetzen komponierten Musik laufen lassen konnte. Das war ja wie in der Oper, wo jeder Bürger, selbst der kleinsten Theaterstadt, seine Verdi-Arien und seine Lortzing-Weisen kannte; welche Aussicht, ein großes, durch Schau- und *Hörerlebnis* zusammengeschlossenes Publikum zu haben, das sich noch weit mehr als im stummen Film, in den niemand der Musik halber ging, fast auf die ganze Menschheit erstrecken wird.

Das neue Problem der Sprachverschiedenheit bewältigte der Film sehr viel schneller und glatter, als es beim Turmbau zu Babel der Fall war; man ging ihm einfach aus dem Wege und drehte in Sprachversionen, was zwar teurer und umständlicher, aber nur ein technisches Problem war: doch auch hier hat die Musik eine große Aufgabe, wenn nicht ihre größte zu erfüllen. Sie ist das Esperanto für die Hörer in Berlin, Paris, New York und Tokio, die sie zu einer Filmgemeinde zusammenführt, deren musikalisches Erlebnis das gleiche ist. Die Sprachverschiedenheit hat bisher auch keiner Oper geschadet. Der Text ist immer nur Anlaß zum Musizieren gewesen. Die Stretta aus dem Troubadour kennt jeder, gleichviel auf welchen Text und in welcher Sprache er sie singt.

Im Punkte der Sprache hat der Film entschieden einen Vorsprung vor dem Radio. Ich kann von einer Sendestation einen Vortrag in verschiedenen Sprachen nur nacheinander wiederholen lassen, während die Filmgesellschaft ihren Film von ihrer Zentrale aus gleichzeitig in verschiedenen Versionen in der ganzen Welt laufen lassen kann.

Ein Problem aufwerfen, bedeutet noch lange nicht die sofortige Feststellung der eindeutigen, endgültigen Lösung. Die Mißverständnisse, die Fehllösungen drohen oft den richtigen Weg zu verschütten und vom Ziel abzulenken. Wir wollen uns nicht schmeicheln, beim Tonfilm schon der Weisheit Schluß gefunden zu haben. Wir stecken noch in den Anfängen. Aber Erkenntnis bisheriger Mißverständnisse bedeutet ein Vorwärtsschreiten in Meilenstiefeln auf dem Wege zur richtigen Methode. Ich habe eben in Analogie der Fälle zum Vergleich die Oper als eine musikalisch-dramatische Kunstform herangezogen. Die falschverstandene Idee der Oper war das erste Mißverständnis des jungen Tonfilms, indem man unbewußt aus der Analogie eine Identität bildete. Man war so hingerissen von dem Gedanken, mit gleichwertigen Mitteln, dieselbe, nur im Tonfilm natürlich noch umfassendere Wirkung wie bisher bei der Oper erzielen zu können. Die Oper war ja schon immer im Verhältnis zur reinen Musikform, zum Quartett und zur Sinfonie die populärere Musikgattung. Im Rausch der Begeisterung vergaß man, was vielleicht noch schwerwiegender war, die Gesetze seiner eigenen Filmkunst. Überhitzte Köpfe verkündeten den Untergang der Opernbühne. Welch eine Verblendung, zwei Kunstformen zu verwechseln, die nur die Musik als gefühlserregendes Moment und einiges in ihrer Wirkung auf das Publikum gemeinsam haben können, in sich selbst aber grundlegend auseinander gehen.

Nun sei die Frage zum dritten Male, aber unter einem anderen Gesichtswinkel, gestellt: Warum überhaupt Musik? Warum nicht nur reines, unverfälschtes Schauspiel?

Die Filmregisseure wußten die Antwort oder haben sie deutlich geahnt. Es ist leichter, mit Musik Stimmung, Atmosphäre zu schaffen, als ohne sie. Es ist vor allem einfacher, mehrere aufeinanderfolgende Bildeinstellungen unter dem großen Bogen eines musikalischen Themas zu einem Stimmungs- und Handlungskomplex zusammenzufassen, als ein reines Wortschauspiel filmisch aufzulösen, besonders, wenn es sich in einem ernsten Stück um die Darstellung geistiger Charaktere und psychologischer Zusammenhänge handelt, denen man mit der Tempotechnik des stummen Films nicht beikommen konnte.

Eine lange musikalische Phrase, auch mit Gesang, in verschiedene Einstellungen aufzulösen, ist nicht so schwer, wenigstens für den musikalischen Regisseur nicht. Daß wir für diese Technik noch nicht allzuviel bedeutende Beispiele im Film haben, liegt daran, daß der Typ des musikalischen Filmregisseurs noch selten ist. Die *Ufa* versucht jetzt, diese Frage im musika-

lischen Kurzfilm der Lösung näher zu bringen. Später wird man sich an die filmische Ausdeutung größerer Werke wagen. Auf allen diesen Wegen könnte man zu einem richtigen Musikfilm kommen, wohlgemerkt nicht zu einem Film mit nachträglich hinzugefügter Illustrationsmusik. Wenn ich diesen Plan andeute, wird der Opernfreund wieder Konkurrenz für seine Opernkunst wittern. Damit komme ich zu einem weiteren Punkt, der diese vermutliche Konkurrenz zwischen Operntheater und Film betrifft. An einem praktischen Beispiel ist das am besten klar zu stellen.
Also hie Oper, dort musikalischer Tonfilm.
Der »Rosenkavalier« von Richard Strauß ist einer der größten Publikumserfolge der neuen Opernliteratur. Der Ufa-Tonfilm »Der Kongreß tanzt«, ein ausgesprochener Musikfilm, der größte Filmerfolg seit Bestehen des Tonfilmes. Beide haben in Milieu und Stimmung manches gemeinsam. Ist es nun zu verlangen, daß unser nach Millionen zählendes Filmpublikum das sublime Wienertum des »Rosenkavalier« erfaßt? Doch wohl schwerlich! Aber können die Leute, die behaupten, der Film mache der Oper Konkurrenz, im Ernst sagen, der »Kongreß« könne der Oper ihr Rosenkavalierpublikum abspenstig machen? Ich möchte beinahe das Gegenteil annehmen. Mancher begeisterte Opernbesucher wird sich den »Kongreß« mit Vergnügen ansehen, aber gerade durch ihn vielleicht das Verlangen bekommen, den »Rosenkavalier« einmal wieder zu sehen, und wenn nicht den »Rosenkavalier«, dann die »Fledermaus«. Wir werden ja sehen, ob der demnächst erscheinende Fledermausfilm den Erfolgen der alten Straußschen Operette auf unseren Bühnen irgendwelchen Abbruch tun kann.
Eine Gattung wird der Musikfilm, wenn er uns schon als Operettenfilm daher kommt, sicher vernichten, das ist die moderne Operette; denn in Operette und Kino haben wir es mit einem Publikum gleichen Verlangens zu tun, und einem solchen Publikum wird es auf die Dauer angenehmer sein, seine Operetten im Film zu sehen, der ihm in jeder Beziehung, besonders in der Provinz, viel mehr bieten wird.
Wenn die Oper und überhaupt das Theater heute wirklich in einer Krise leben, ist der Grund dafür irgendwo anders zu suchen, aber dem Film kann die Schuld daran unmöglich gegeben werden. Sucht der Film dagegen der Operette erfolgreich Konkurrenz zu machen, so ist das nur zu begrüßen. Die moderne Operette ist in sich zum Schema erstarrt und nur ein künstlich am Leben erhaltenes Gebilde, das seit Jahrzehnten immer mit denselben Handlungselementen und Ausstattungsrequisiten arbeitet.
Auf dem Gebiet der *Operette* hat der Musiktonfilm eine große Aufgabe und unbeschränkte Zukunftsmöglichkeiten vor sich. Dabei kann er einem ewig lebendigen Massenbedürfnis entgegenkommen, das durch die Theater-Operette schon längst nicht mehr befriedigt wird. Leider häufen sich beim Film in punkto Operette auch die aus seiner Jugend heraus erklärlichen

Mißverständnisse, wie wir an den zahlreichen Verfilmungen vorhandener, noch verhältnismäßig gutgehender Bühnenoperetten sehen, die dann im Film abgestanden wirken und wirklich, trotz allen aufgebotenen Sängerapparates, niemanden interessieren. Wir werden aber über diese Zustände ebenso hinwegkommen, wie wir uns auf dem besten Wege von Film mit Illustrationsmusik zum eigentlichen Musikfilm befinden. Der Film ist ja auch schon im Begriff, eine andere Kinderkrankheit zu überwinden, den *Film mit musikalischen Schlagereinlagen*, der keine glückliche Verbindung zwischen reinem Wort-Schauspiel und gesanglicher Kabarettnummer darstellt. Man wollte bei diesen Filmen allen Bedürfnissen genügen und übersah, daß man den einen Effekt mit dem anderen totschlug, denn in einem auf Tempo und Handlung eingestellten Spielfilm wirkt jedes an falscher Stelle eingeschachtelte Musikstück hemmend, und gegen eine Verzögerung des normalen Handlungsverlaufes wehrt sich das Publikum.
In Zukunft muß streng geschieden werden zwischen Musikfilm und Sprechfilm. Wir müssen im Sprechfilm vom Regisseur Mut zu dramaturgisch direkt erforderlichen stummen Spielszenen fordern, denn kein Bühnenschauspiel kommt jemals ohne diese aus. Daß es möglich ist, haben wir an den Filmen »Voruntersuchung« und »Die andere Seite« gesehen. Was dem Musikfilm jetzt noch fehlt, sind ernsthafte Komponisten, die es nicht nur verschmähen, sondern geradezu den Drang in sich fühlen, für ein Millionenpublikum zu schreiben. Wenn sich diese finden, haben wir die neue, langersehnte Form des Musikfilmes.

ORIENTALISCHE MUSIK AUF SCHALLPLATTEN

VON

ROBERT LACHMANN-BERLIN

Nach der Serie »2000 Jahre Musik« bringt die Kulturabteilung der Carl Lindström A.-G. eine »Musik des Orients« heraus: 24 Schallplattenseiten, von E. von Hornbostel mit Sachkunde ausgewählt und knapp und treffsicher erläutert. Dort ein Programm, das uns bis ins Altertum zurückführt, hier Aufnahmen, die — scheinbar — nur Musik der Jetztzeit wiedergeben, Musik, wie sie heute in den orientalischen Hochkulturen von Japan bis Nordafrika ausgeübt wird. Aber wenn man genauer prüft, welche Zeiten durch die beiden Serien repräsentiert werden, kommt man zu einem anderen, ja beinahe zum umgekehrtenSchluß. Das moderne Abendland liebt es, den Blick rückwärts zu wenden, aus den stummen Zeugnissen der Notenschrift die Klänge der Vergangenheit heraufzubeschwören. Aber bei allem Bemühen,

sich in die Schaffensart früherer und fremder Geschlechter einzufühlen, kann der europäische Musiker von heute den eigenen zeitgebundenen Stil nicht verleugnen: was er vorführt, ist ein Kompromiß zwischen historischer Einsicht und seinem modernen Empfinden. Der orientalische Musiker ist von historischen Erwägungen mit ganz seltenen Ausnahmen unbeschwert. Er spielt und singt von jeher ohne Noten, also nur das, was ihm gegenwärtig ist. Aber diese Art des Musizierens führt nicht etwa zu ständigem Neuschaffen. Der Orientale wiederholt mit der Gedächtnistreue, die alle schriftlose Überlieferung auszeichnet, was er seinem Lehrer — und dieser dem seinen — abgelauscht hat. So hören wir ihn Melodien, die Jahrhunderte alt sein mögen, zwar nicht notengetreu — es gibt ja keine Notenvorlage —, wohl aber der Gestalt nach reproduzieren. Oder er erfindet neue Tonfolgen, neue Rhythmen, ja eine neue Lied- oder Instrumentalform; aber auch diese Neuschöpfungen halten sich innerhalb gewisser, durch die strenge Tradition der Schulen gehüteter Grenzen. Ein vollständiger Stilwechsel, ein Riß der Tradition ist nur für Zeiten stärkster politischer Umwälzung anzunehmen; so dürfen vielleicht die Einbrüche der Mongolen in China oder der Mohammedaner in Indien als Wendepunkte auch in der musikalischen Kultur der betroffenen Länder gelten. Und noch zäher als die einzelnen Tonschöpfungen und selbst als ihr Stil hat sich der Geist bewahrt, aus dem heraus der Orient musiziert, die uralte Auffassung, für die die Musik Trägerin magischer Kräfte und, von einem höheren Standpunkt, Abbild der Weltharmonie ist. Daher ist jede Probe heutiger orientalischer Musik, wenn man nicht an gänzlich verwahrloste Musikanten gerät, nicht nur ein überaus sinnfälliges Zeugnis für den gegenwärtigen Charakter des Volks, dem sie entstammt, sondern auch für frühere, oft weit entlegene Epochen der Völker- und Kulturgeschichte. Beides bestätigt sich an der vorliegenden Plattenserie.

Aufnahme Nr. 14 vergegenwärtigt einen »erst 1925 aufgekommenen Sitztanz« aus Bali. Wir hören grelle, scharf rhythmisierte Rufe eines Chors und die zu einem Trommeltakt »unheimlich schleichende ostinate Melodie« einer Geige. Das ist der Beginn einer Zeremonie, bei der die Teilnehmer sich in einen Rauschzustand hineinsteigern, und deren Verlauf wir durch diese höchst eindrucksvolle Aufnahme miterleben. Aber was wir da hören (und sogar zu sehen glauben), ist nur in einem nebensächlichen Sinn eine Schöpfung der letzten Jahre; es ist eine im wesentlichen uralte Kulthandlung, in der Bewegung, Wort und Musik eine Einheit bilden.

Nr. 1 ist der Anfang eines japanischen Tanzdramas. Eine Gesangsstimme, zuerst allein, dann von einem Zupfinstrument begleitet, ergeht sich zwischen hoher Fistellage und gepreßtem Brustton; diese Stimmtechnik erscheint dem Europäer zunächst als eine schwer begreifliche Vergewaltigung der Kehle. Tatsächlich ist es eine Maskierung der Stimme, die dem Dämonen- und Zauberglauben primitiver Völker entspringt, und die sich in Japan bis in eine

Zeit hoher Geisteskultur als Mittel stilisierten Vortrags bewahrt hat. Die Schauspielgattung, die sich dieses Gesangsstils bedient, stammt von dem lyrischen Drama (Nō), das wiederum als ein später, aber überraschend ähnlicher Abkömmling des griechischen Dramas anzusehen ist.

Neben diesen kulturgeschichtlich wichtigen Eigenschaften, von denen hier nur ganz wenige herausgegriffen werden konnten, interessieren an den Aufnahmen besonders auch diejenigen, die uns die Temperamente der verschiedenen Völker zum Bewußtsein bringen. Man braucht hierzu nicht so gegensätzliche musikalische Äußerungen wie etwa die Chinas und Tunesiens nebeneinanderzustellen. Es ist eher reizvoll, die Probe an benachbarten und kulturverwandten Völkern zu machen.

Man vergleiche zum Beispiel ägyptische und vorderindische Liedmusik. Hier wie dort vollzieht sich das Melodieschaffen innerhalb eines Systems von traditionellen, streng innegehaltenen Melodietypen; und die Ausführung hat hier wie dort kammermusikartigen Charakter. Trotzdem wird niemand den gespannten und präzisen Vortrag der arabischen Kunstmusik mit dem gelassen sinnenden Hinfließen der indischen verwechseln. Oder wir hören hintereinander Aufnahmen des Gamelan, des indonesischen, vornehmlich aus metallenen Schlaginstrumenten bestehenden Orchesters aus Java und aus Bali. In Java ein traumhaft sanftes Ineinanderfließen von Metallklängen, über denen in weiten Bögen die Gesangsstimme hinzieht; auf Bali ein Hinschreiten in ungebrochener Kraft, Freude an den Möglichkeiten glanzvoller Instrumentalwirkung.

Die orientalische Musik ist nicht dazu angetan, das Ohr des Europäers leicht und schnell zu erobern. Die Schallplatte gibt ihm die äußere Handhabe, sie wieder und wieder zu hören. Aber damit ist nicht alles getan: um ihren verborgenen Gehalt zu erkennen, braucht er Zeit und Ruhe — etwas von der Zeit und der Ruhe, die der Orientale auf seine Angelegenheiten verwendet.

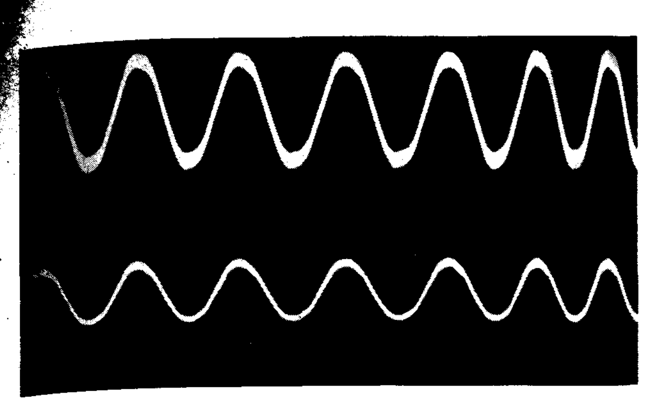
ZURÜCK ZUM MENSCHEN!

VON

OTTO KAPPELMAYER-BERLIN

Das menschliche Ohr ist besser als das vollkommenste elektro-akustische Instrument.

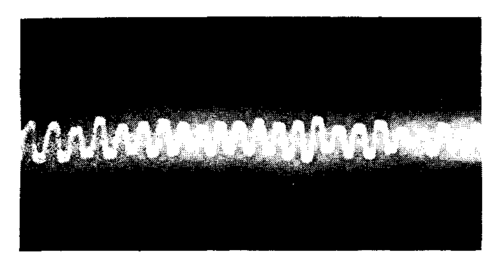
Wir haben es bei der Medizin erlebt: Als die Untersuchung der Herzgeräusche mit Mikrophon und Verstärker aufkam, glaubten die Mediziner das alte brave Hörrohr wäre so restlos überholt, daß es nur gut für ein Museum sein würde. Es imponierte den Nichttechnikern mächtig, die leisen Doppelschläge des Herzens in der Lautstärke vom Kanonengebrüll zu hören



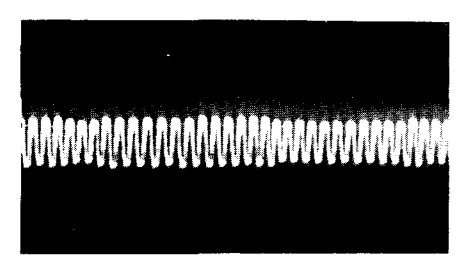
1. Zwei Wechselstromkurven des tiefen Baßtons mit 50 Hertz (Hertz-Schwingungen pro Sekunde). Oben große Amplitude (Tonstärke) — unten kleine Tonstärke



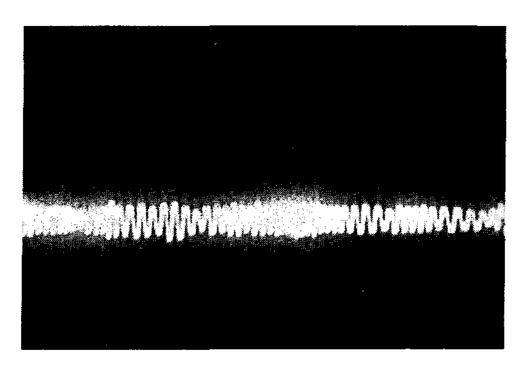
2. Wieder ein Ton von 50 Hertz: Oben von einer Stahlplatte, unten von einer großen Orgelpfeife erzeugt



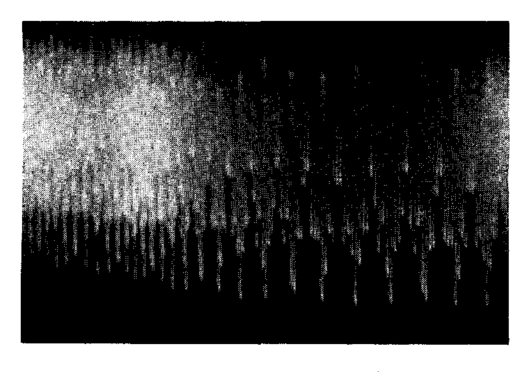
3. Eine Dame pfeift mit dem Mund auf dem Ton a^1 = 435 Hertz (Zeitmaßstab wegen photographischer Deutlichkeit auseinandergezogen!)



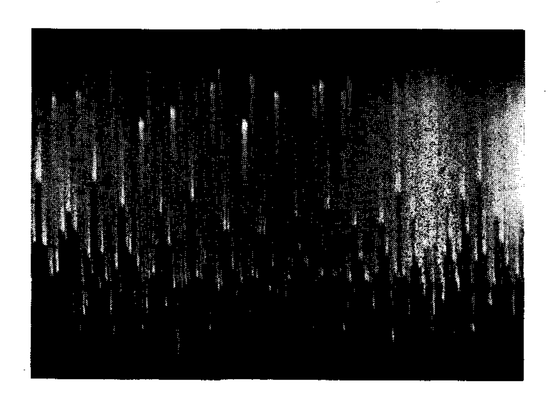
4. Ein Herr pfeift auf a_1 = 217,5 Hertz



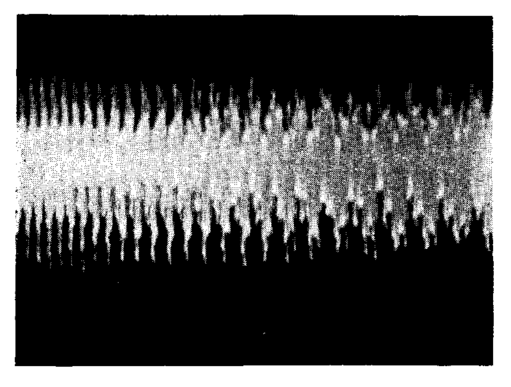
5. Dame und Herr pfeifen zusammen auf a^1 und a_1 (435 und 217,5 Hertz)



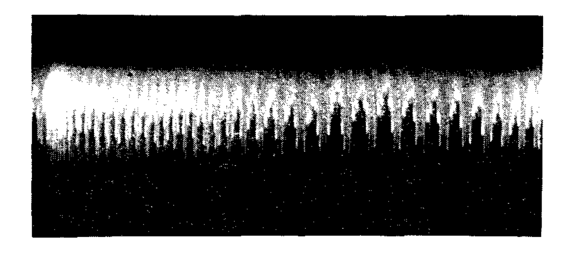
6. Stimmpfeife auf Kammerton a^1 (435 Hertz)



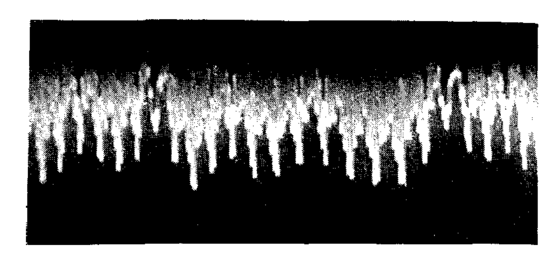
7. Stimmpfeife auf Ton e^2 (651,8 Hertz)



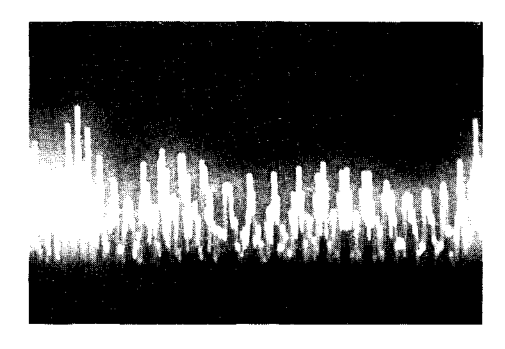
8. Stimmpfeifen auf a^1 und e^2 (435 und 651,8 Hertz)



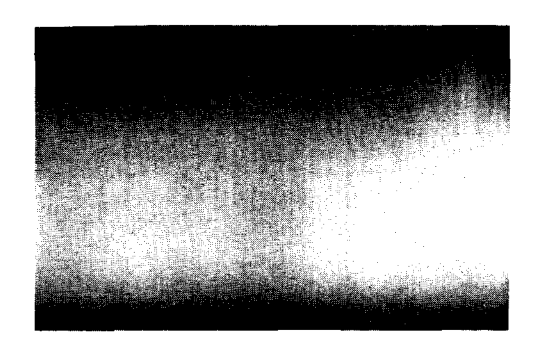
9. Geschulte Sängerin singt »a« auf Grundton a^1 = 435 Hertz



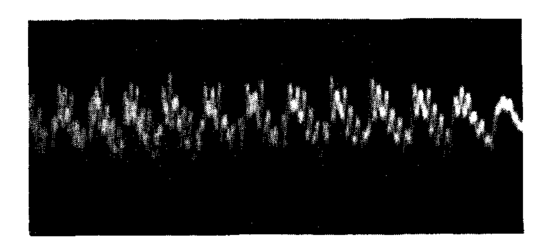
10. Der »a«-Klang der Damenstimme aus Bild 9 wird begleitet mit der »a«-Stimmpfeife aus Bild 6



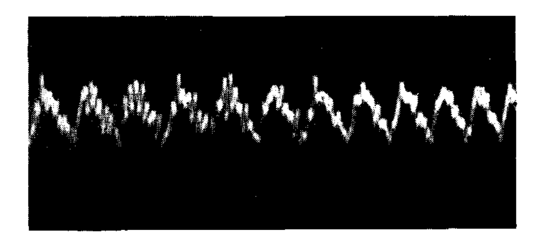
11. Wieder ein »Unisono«: Die Damenstimme aus Bild 9 singt »a^1« = 435 Hertz und eine Herrenstimme a_1 = 217,5 Hertz



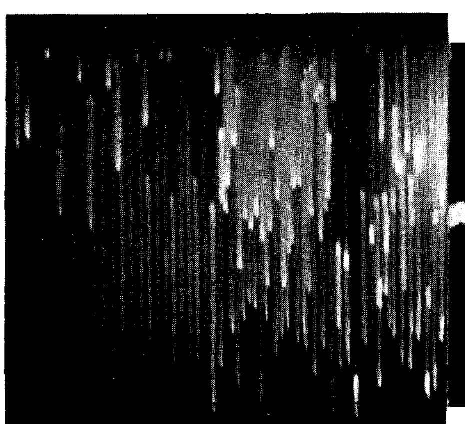
12. Geschulter Redner spricht ein scharfes helles »e«

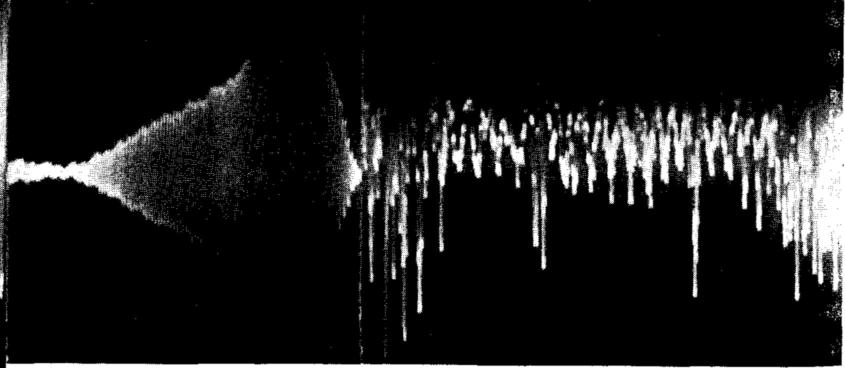


13. Kindliche Jungmädchenstimme spricht »e«



14. Kindliche Jungmädchenstimme spricht »i«





15. Eine Menschengruppe lacht

16. Ein hart angeschlagener »offener« Klavierton

17. Sprechchor spricht das Wort »sago«

— und mancher medizinische Vortrag der letzten Jahre ließ an Optimismus nichts zu wünschen übrig.
Dann schritt die Technik weiter und lieferte den Elektro-Kardiographen, mit dem man die Herztöne gleich auf das Filmband aufschreiben konnte und Bilder bekam, die an Kompliziertheit nichts zu wünschen übrig ließen: Krause Liniengebilde — Kurvenzüge — deren Analyse selbst dem Berufsphysiker nicht wenig Schwierigkeiten verursachte. Aber auch hier zeigte sich der Optimismus als Ausfluß aller menschlichen Eitelkeiten: Man mußte einen Elektro-Kardiographen haben — arbeitete aber im übrigen mit dem Stetoskop ruhig weiter.
In der zünftigen Musikschule ging in den letzten Jahren Ähnliches vor sich. Wo auch nur ein bißchen Geld vorhanden war, wurden Mikrophone angeschafft, Kraftverstärker, Lautsprecher, Schallplattenschreiber, Tonfilm-Aufnahme-Apparaturen, elektromagnetische Drähte zum Festhalten der Klänge und ähnliches. Optimisten sahen eine neue Epoche des Tonkunst-Studiums anbrechen. Der Hörsaal der Musikschule und die Übungszimmer sahen bald aus wie elektro-technische Laboratorien, das Fernkonzert wurde gestartet, das Stimmenarchiv eingerichtet, der Oszillograph und die Braunsche Röhre kamen in Betrieb — überhaupt, es tat sich etwas. Fast armselig erschien der junge Geiger, der zu Hause in seinem Kämmerlein tausendmal einen Griff in der fünften Lage übte und mit Ohr und Seele immer wieder in den Ton hineinhorchte, bis er seine schönste, vollkommenste Form gebar. Synchron mit dieser Entwicklung lief eine wirtschaftliche Umwandlung: Mikrophonkünstler verdienten — während die Konzertmusik immer mehr an Ertragsfähigkeit verlor. Also schien es doch richtig zu sein, daß man der Elektro-Akustik das weiteste Feld in der Musikerziehung einräume.
Ich glaube nicht, daß das wirtschaftliche Moment ausschlaggebend war; denn schließlich und endlich sind wir alle Menschen. Aus dem Holz geschnitten, von dem Schnitzler sagt: »Spielen müssen wir alle! Wer das einmal erkannt hat, ist weise!« Die Elektro-Akustik gab den Männern der Musik die wunderbarsten Spielzeuge, fast so lebendig, interessant und vielseitig wie lebende Wesen. Wen sollte es da wundern, daß diese Männer mit mehr Eifer als technischem Verständnis spielten — und daß ihre Urteilskraft in der Spielerfreude unterging?

*

Vielleicht ist es jetzt Zeit — ich habe wenigstens diese Empfindung —, daß wir den Lauf der Dinge kritisch erkennen und anfangen, uns auf das Tatsächliche zu besinnen; denn ich kann wirklich nicht behaupten, daß *das technische Wunder Mikrophon* den musikalischen Künstler weitergebracht hätte; mindestens nicht im entferntesten so weit, als die Optimisten erwartet hatten, und auch nicht so weit, daß der Erfolg die Energien rechtfertigen

würde, mit denen die Berufsmusiker und Musiklehrer an das Mikrophon herangegangen sind.
Es wird schwer sein, mit dieser Ansicht durchzudringen; denn die wirtschaftlich Starken im ganzen internationalen Musikleben — nämlich die Rundfunk-Intendanten und die um sie gruppierten Vertreter der Mikrophonmusik — werden solcherlei Mahnruf als Ketzerei auffassen, mit dem heiligen Bannstrahl des wirtschaftlichen Boykotts strafen und tausend Gegenbeweise erfinden lassen, weil sie die Fundierung ihrer Begründung bezahlen — und gut bezahlen können!
Huberman hat vor einiger Zeit einen Warnruf geschrieben, der meine Ansicht stützt. Es gab einen kurzen, harten Kampf, den schließlich die Finanzgewaltigen der Musikwelt abbliesen.
Darum will ich versuchen, zu *beweisen*, daß das menschliche Ohr doch immer noch ein weit zuverlässigeres Kriterium des Klanges ist, als die feinsten elektro-akustischen Apparate . . .

*

Bringen wir das Ziel des Studiums irgendeiner Instrumentaltechnik auf eine einfachste letzte Formel, dann heißt diese: Der Schüler muß

den schönen Klang *)

aus dem Instrument locken! Wobei auch die menschliche Stimme gemeint sein kann . . . Aus dem »schönen Klang« entwickelt sich durch einfache zeitliche Addition die schöne Klangfolge, durch Multiplikation der schöne Akkord — und aus diesen Elementen schließlich zuletzt das schöne Musikstück. Also können wir ganz gut bei unserer Betrachtung mit dem einfachsten Element, nämlich dem schönen Klang, operieren.

*

Die elektro-akustischen Untersuchungsmethoden leisten dem Physiker unentbehrliche Dienste. Wendet man sie aber auf andere Zweige menschlichen Erkennens an — etwa auf die Medizin oder die Musik —, dann schränkt sich ihr Wert ein. Sie brauchen dadurch selbstverständlich nicht wertlos zu werden, müssen aber in demjenigen Umfang hinter anderen Kriterien zurückstehen, in welchem sie diesen unterlegen sind. Bei jedem einzelnen elektrischen Musik-Untersuchungsapparat könnte man nun den Beweis für unsere Forderung antreten; ich will hier den *Oszillographen* als Beispiel herausgreifen, weil sich dabei wesentliche Dinge bildlich gut darstellen lassen: Auf Bild 1 sind zwei Wechselstromkurven dargestellt von 50 Hertz-Schwingungen pro Sekunde! Das Ohr hört hierbei einen Ton in der tiefen Lage etwa der großen Kesselpauke; auf dem Klavier angeschlagen würde er dem As_1 entsprechen. Allerdings klingt dieser elektrische Ton wesentlich anders beim

*) Der Ausdruck »Klang« möge hier im physikalischen Sinne genommen werden. Er ist musikalisch identisch mit dem Ausdruck Ton!

Musikinstrument. Bei einer tiefen Orgelpfeife z. B. würde er etwa aussehen wie einer der Kurvenzüge auf Bild 2.

Verweilen wir noch ein bißchen bei der Betrachtung der beiden Klangbilder: Der Wechselstromton sagt dem Ohr nicht mehr, als irgendein technisches Klang- oder Geräuschphänomen, etwa das Pfeifen der Lokomotive oder der Klang einer Kreissäge. Man kann sich nichts dabei denken. Offenbar ist der Ton physikalisch zu einfach gebaut. (Übrigens haben wir auch im Reich der Farben ähnliche Erscheinungen: Bei einem ganz reinen Rot, das nur mit einer einzigen Lichtwellenlänge darstellbar ist, fehlt uns auch jede Empfindung. Wir sehen zwar rot, aber nichts positives in uns schwingt an. Der Farbeneindruck löst keinerlei sekundäre Reaktion aus!) Spielen wir dagegen den Ton von 50 Schwingungen auf dem zweiunddreißigfüßigen Pedalbaß, dann empfinden wir irgend etwas Mächtiges, Imposantes, Starkes. Aus dem Oszillogramm sehen wir, daß die Schwingungsform wesentlich komplizierter ist; es fehlt ihr die physikalische Eindeutigkeit des elektrisch erzeugten Tones. Der Klangphysiker sagt: In dem Fünfzig Hertz-Ton der Orgelpfeife sind mehrere Oberschwingungen enthalten, die ihm seinen Klangcharakter geben.

Bei diesem einfachen Beispiel also läßt sich aus dem Oszillogramm noch eine sehr sichere Klangdiagnose ableiten: Ein Paukenton gleicher Höhe oder der entsprechende Klavierton würden im Bild einfach noch viel komplizierter ausschauen als die beiden hier gezeigten Töne. Man könnte im Photogramm leicht feststellen, daß die Zahl und Stärke der Oberschwingungen beim Klavierton besonders groß ist.

Nun versuchen wir einen Ton zu pfeifen! Auf Bild 3 pfeift eine Dame, auf Bild 4 ein Herr und auf Bild 5 pfeifen beide zusammen. Dabei wurde vorher fleißig geübt, damit ein physikalisch möglichst reiner Pfeifton ganz bestimmter und gleichbleibender Stärke entstand. Man sieht beim Vergleich von Bild 3 und 4, daß es dem Herrn besser gelungen ist, durch Übung einen physikalisch möglichst einfach gebauten gleichmäßigen Ton zu erzeugen. Bei der Damenstimme ist der Charakter des erzeugten Tons unstabiler und auch etwas komplizierter. Deutlich kann man herauslesen, daß mindestens eine Oberschwingung erheblicher Stärke vorhanden ist. Klingen aber beide Pfeiftöne zusammen, wird die Sache schon recht kompliziert, trotzdem aus dem Bild noch sehr deutlich der Charakter des Herren- und Damenklanges hervorgeht. (Ich will hier einschalten, daß es erheblicher Übung bedurfte, bis der Klangcharakter so deutlich im Oszillogramm abzulesen war, und daß sich die beiden Versuchspersonen mit erstaunlicher Geduld bemühten, die Sache richtig zu machen. Die Tonhöhe war übrigens der Kammerton.) Photogramm und akustischer Klangeindruck kommen hier noch weitgehend zur Deckung, so daß man den Oszillographen hier noch sicher als Kriterium ansehen kann. Beim nächsten Versuch, den die Bilder 6, 7 und 8 zeigen, wurde eine besonders ausgesuchte Stimmpfeife benutzt, und zwar in Bild 6 Kammerton a,

in Bild 7 der Ton e^2, der um eine Quinte höher liegt — und in Bild 8 wurden beide zusammen angeblasen. Auch hier gelang es nach einiger Vorübung, *gehörsmäßig* Klangstärke und Klangcharakter so gleichmäßig wie möglich zu halten. Da bei jeder Pfeife der Toncharakter sehr weitgehend von der Art des Anblasens abhängt, so richteten wir es so ein, daß der »schönste« Ton angeblasen wurde, nämlich derjenige, welcher die musikalisch beste Empfindung auslöste.

Auf diesen drei Bildern sehen wir schon außerordentlich deutlich, wie kompliziert ein schöner Klang aussieht. Und dabei ist der Pfeifenklang noch zu den einfachen Instrumentklängen zu zählen! Es bereitet ungewöhnliche Schwierigkeit, aus dem Zusammenwirken des Pfeifenklanges a und e in Bild 8 die Einzelklänge noch sicher zu analysieren. Dagegen sieht man etwas musikalisch Wichtiges recht deutlich, nämlich die Tatsache, daß der Klangcharakter bei allen drei Versuchen wirklich eindeutig gewahrt worden ist. Dies zeigt, daß man den Oszillographen selbstverständlich zum Studium der Erzeugung eines einzigen besonders schönen Tons auf irgendeinem Instrument (besonders z. B. der Violine oder einem anderen Saiteninstrument) verwenden kann; denn wenn das Bild schließlich beim Schüler genau so aussieht wie beim Lehrer, dann sind die beiden Töne auch wirklich haargenau gleich gewesen. Der Musiker wird hier sofort die richtige Folgerung ziehen und sagen: Dann wollen wir bei der Stimmbildung den Oszillograph ebenfalls einsetzen.

Schauen wir, was dabei herauskommt: Auf Bild 9 singt eine Dame ein wohlklingendes »a^1« im Mezzoforte. Die Stimme war ein dunkelgetönter warmer Sopran. Man findet im Oszillogramm die Theorie der Formantlagen, auf die ich hier nicht eingehen will, gut bestätigt. Man kann sich denken, daß die Tonformung mit Hilfe des Oszillographen hier noch sehr gut kontrolliert werden kann, so daß für die Stimmbildung in ihm ein wertvolles Hilfsinstrument gegeben erscheint. Unterstützt man den Gesangston durch die vorher angegebene Stimmpfeife, so entsteht Bild 10, das zwar sehr schwierig, aber immerhin noch recht sicher analysiert werden kann. In Bild 11 schließlich singen Herr und Dame das a. Man kann auch hier noch relativ leicht die Elemente des komplizierten Klangbildes erkennen. —

*

Nun aber gehen wir zur *Sprache* über! Auf Bild 12 finden wir den Laut »e«, von einem geschulten Redner sehr kräftig gesprochen, so, wie er klingen muß, wenn Sprache in einem großen, gefüllten Saal überall gut verständlich sein soll. Es ist ein klein wenig vom Charakter des Kasernenhoftons dabei, der sich besonders dadurch auszeichnet, daß die Klangintensitäten in den Formantlagen übermäßig groß sind. Lassen wir dagegen denselben Laut e durch ein Mädchen sprechen, dann zeigt der Oszillograph die Figur von Bild 13. In Bild 14 hingegen spricht das Mädchen ein i. — Wir können aus den

Photogrammen erkennen, wie relativ gering die Kurvenunterschiede der einzelnen Vokale bei Kinderstimmen sind — eine Erfahrungstatsache, die sich genau mit dem Klangeindruck von Kinderstimmen im Telephon deckt! Selbstverständlich ändert sich die Sachlage völlig bei geschulten Stimmen. Ich habe aber zur Erhärtung meiner Ausführungen absichtlich eine völlig ungeschulte Stimme herangezogen, um sie derjenigen eines geschulten Redners gegenüberzustellen. Wir können nämlich dadurch eine interessante Wahrheit aus unseren Bildern ablesen: Je geschulter die Stimme ist, desto reicher wird ihr Klang an Oberschwingungen, desto komplizierter wird das Klanggebilde an sich. (Ich ließ einmal einen Leutnant ein kurzes »Halt« ins Mikrophon sprechen und oszillographierte dieses. Es wurde gerade so gesprochen, wie die Stimme auf einem großen Kasernenhof klingen muß, wenn das Kommando durchdringen soll. Dabei zeigte sich, daß der Kommandoton charakterisiert ist durch ein Hauptformantgebiet in übermäßig hoher Tonlage, während die Grundtonlagen intensitätsmäßig fast vollständig zurücktreten. Bei der einfachen Primitivstimme hingegen bildet die Grundtonlage stärkemäßig den hauptsächlichsten Klanginhalt.) Die Schule »färbt« die junge Stimme, eine Kinderstimme klingt fast einfarbig.

*

Bis hierher wäre also nichts gegen die Verwendung des Oszillographen im musikalischen und sprech-technischen Unterricht einzuwenden. Wie völlig undurchsichtig hingegen die Verhältnisse werden, wenn man den Kurvenschreiber z. B. bei der Schulung von Sprechchören anwenden wollte, zeigt Bild 15. Hier wurde das Lachen eines Quartetts oszillographiert — eine komplizierte Kurvenschar, die analytisch nicht mehr ausgewertet werden kann! — Oder schließlich Bild 16: ein Klavierton, dessen Kurvenform klar zeigt, wie schwierig die Übertragung anständiger Klaviermusik sein muß, weil die Klanggebilde außerordentlich komplizierte Formen mit sehr rasch und sehr stark wechselnden Klangstärken annehmen. Und schließlich Bild 17 — ein Momentausschnitt aus dem Wort »Sago« von Herr und Dame gesprochen! Wer möchte aus solch komplizierten Figuren die Elemente herauslesen?

*

Ich glaube, man sieht aus den zusammengestellten Aufnahmen die Grenzen der Verwendbarkeit des Oszillographen sehr deutlich. Solange es sich nur um die *Urelemente unserer Klangwelt* handelt, mag dieses Instrument ein wirklich wertvoller Helfer beim Studium sein. Sowie wir aber die Elemente miteinander verbinden, hört die durch den Oszillograph gezeichnete Kurvenform auf, irgendwelche Fehler sinnfällig zu machen. Jede Kurve, die man nicht mehr einfach und sicher analysieren kann, hat für die musikalische Beurteilung des Klangbildes ihren Wert verloren.
Stellen wir aber dem Oszillographen das menschliche Ohr gegenüber! Es

hat die ungeheuer interessante Fähigkeit, *selektiv zu hören*, d. h. es kann sich so einstellen, daß es aus einer klingenden Umwelt nur Töne bestimmten Charakters hört; es kann aus einem Orchesterklang nach gewisser Schulung die einzelnen Stimmen heraushören. Es kann die Identität zwischen zwei Klängen auch dann absolut sicher feststellen, wenn diese Klänge noch so kompliziert gebaut sind. Sein Urteil bezüglich des Wohlklangs oder Mißklangs, der Dissonanz oder Konsonanz ist tausendmal sicherer als dasjenige des feinsten Oszillographen; denn hier wirken zwei Komponenten zusammen: die physikalische Ursache und die physiopsychische Folgerung. Helmholtz hat allein mit seinem feingeschulten Ohr und der ungeheuren Liebe zum Experiment sowie seinem unendlichen Fleiß eine Klangtheorie aufgestellt, die heute noch fast absolute Gültigkeit hat und deren letzte Verästelungen wir mit den feinsten elektrischen Instrumenten noch lange, lange nicht entdecken werden!

*

Also steht das elektro-akustische Lehrmittel heute immer noch in den allerersten Anfängen des ABC-Schützen. Vielleicht soweit verwendbar wie Schiefertafel und Griffel bei den Kindern. Aber es ist ein recht weiter Weg zwischen dem kleinen Jungen, der das Wort »ein« in kleinen Buchstaben auf die Schiefertafel kritzelt, und dem Journalisten, der Weltgeschehen kritisch in die Spalten eines Leitartikels bannt. So muß auch der Musikunterricht die Verwendung des Mikrophons und seiner Nebenapparate zurückbringen auf den Elementarunterricht — oder mindestens auf die Erforschung der Elemente der Klangwelt. Was darüber hinaus mit diesen wunderbaren technischen Hilfsmitteln heute in mancherlei Hochschulen geschieht, ist ein gut Teil Spielerei oder Überschätzung des mechanischen Elements im klanglichen Kunstwerk.

INTERNATIONALE VERFLOCHTENHEIT DER TONFILMINDUSTRIE

VON

RECHTSANWALT WALTHER PLUGGE-BERLIN

ständigem Beauftragten der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.

Die Musik hat für den Film schon immer eine besondere Bedeutung gehabt. Zur Zeit des stummen Filmes diente sie zur Untermalung der filmischen Vorgänge. Der Lichtspieltheaterbesitzer engagierte zu diesem Zweck Kapellen, die je nach den Erfordernissen der Filmhandlung die einzelnen Musikpiecen potpourriartig zusammenstellten. Durch den Tonfilm ist die Musik in eine noch engere Beziehung zum Film gekommen.

Es ist das besondere Verdienst des Führers der Ufa und des Vorsitzenden der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie, Herrn Generaldirektor

Ludwig Klitzsch, rechtzeitig erkannt zu haben, welche große Bedeutung der Tonfilm nicht nur für die wirtschaftliche Entwicklung der gesamten Filmindustrie, sondern auch für die verlegerische Auswertung der Musik hat. Mit dem Aufkommen des Tonfilms wurden die gesamten Ateliers der Ufa sofort auf Tonfilm umgestellt und durch einen besonderen Vertrag mit der »Klangfilm« nicht nur die Möglichkeit gegeben, die gesamte Jahresproduktion der Ufa mit einem Schlage auf Tonfilm umzustellen, sondern auch im gleichen Umfange für deutsche Produzenten Ateliers und Aufnahmeapparaturen für Tonfilme zur Verfügung zu stellen. Dadurch gelang es, den Vorsprung, den anfänglich die amerikanische Tonfilmindustrie, die in der Lage war, mit den zur Verfügung stehenden riesigen Kapitalien die Tonfilmpatente soweit auszubauen, daß der Tonfilm Eingang und Anklang beim Publikum fand, in Deutschland in allerkürzester Frist einzuholen. Wäre nicht im Jahre 1929 die Ufa durch die zielbewußte Führung von Herrn Generaldirektor Klitzsch das große Risiko eingegangen, die Produktion unverzüglich auf Tonfilm umzustellen, so hätte sich trotz des Patentbesitzes der Tobis und der Klangfilm der Vorsprung Amerikas wohl kaum einholen lassen.
Im Zusammenhang mit diesen Maßnahmen steht die Schaffung eines eigenen Tonfilmverlages für die von der Ufa in den Tonfilm aufgenommenen Musikwerke. Dieser Verlag hat sich schon in der kurzen Zeit seines Bestehens zu einem beachtenswerten Unternehmen entwickelt. Die gleiche Idee der verlegerischen Auswertung von Tonfilmkompositionen ist inzwischen auch von anderen deutschen Fabrikantenfirmen aufgegriffen und verwirklicht worden. Die Musik ist um so mehr zu einem Bestandteil des Tonfilmes selbst geworden. Damit hat sich die Musikauswahl vom Theaterbesitzer zum Filmhersteller verschoben. Dieser letztere ist es, der mit dem Komponisten den Vertonungsvertrag abschließt und die Musik in den Tonfilm aufnimmt. Der Theaterbesitzer seinerseits reproduziert nur noch die von dem Tonfilmhersteller ausgewählte und in den Tonfilm aufgenommene Musik. Dies alles hat die Stellung des Filmproduzenten zur Musik, und umgekehrt die des Komponisten zum Film wesentlich verändert. Es ist für den Erfolg des Tonfilmes von hoher Bedeutung, nach welchen Gesichtspunkten die Musikauswahl getroffen worden ist, ebenso wie die Auswahl des Komponisten selbst. Bestimmend für die Auswahl wird immer die Wirkung auf das Publikum sein. Ist die Wirkung durchschlagend beim Publikum, so ist der Schlager geboren. Ursprünglich hat man bereits erschienene Musikstücke für den Tonfilm verwendet. Hiervon ist man aber im Laufe der Fortentwicklung des Tonfilmes abgegangen. Heute schon kann es als Regelfall angesprochen werden, daß in den Tonfilm nur solche Musikstücke aufgenommen werden, die eigens für ihn geschaffen worden sind. Dieses entspricht auch der künstlerischen und wirtschaftlichen Eigenbedeutung des Films.
Die Propagandakraft, die vom Tonfilm in bezug auf die in ihm enthaltenen

Musikstücke ausgeht, ist ein starkes wirtschaftliches Aktivum für den Komponisten. Es ist allgemein bekannt, daß die populärsten Schlager der letzten Zeit ihren Ausgang vom Tonfilm nehmen. Die Phonoindustrie übernimmt die vertonfilmten Musikstücke auf Schallplatten, so daß sich hier enge Beziehungen zwischen den beiden Gewerbegruppen Schallplatte und Film ergeben.

Man beginnt auch schon Tonfilme im *Rundfunk* musikalisch wiederzugeben. Zwar fehlt in diesem Fall die Mitübertragung der optischen Vorgänge, aber der Unterschied ist nicht größer als der zwischen einer reinen Musikwiedergabe und der Rundfunkwiedergabe einer Bühnenaufführung. Denkt man daran, daß die Technik nach immer neuen Mitteln sucht, und daß der Bildfunk aus seinem Experimentierstadium herausgetreten ist, so wird man wohl eines Tages auch mit der funkmäßigen Übertragung des Tonfilms als einer optischen und akustischen Einheit zu rechnen haben. Unabhängig davon besteht heute schon die Möglichkeit der rundfunkmäßigen Verwertung der Schallplatten, die den Tonfilmschlager losgelöst von seinen optischen Vorgängen wiedergeben.

Es zeigt sich also, daß für die Verwertung der Musik die Filmindustrie, die Schallplattenindustrie und der Rundfunk auf das engste verbunden sind und daß diese Verbindung mit der Fortbildung der Technik nur noch enger werden wird. Alle drei Verwertungsmöglichkeiten verhelfen dem Komponisten zu Einnahmen, sei es nun, daß er sie in Gestalt von Aufführungstantiemen über die zuständigen Autorengesellschaften bezieht, oder sei es, daß er sie in Gestalt von festen Honoraren erhält. Die Versuche der Autorengesellschaften gehen dahin, unabhängig von dem Honorar, das der Komponist vom Tonfilmhersteller für die tonfilmmäßige Verwertung der Musik erhalten hat, gesondert Tantiemen in den einzelnen Lichtspieltheatern zu kassieren. Diesen Bestrebungen fehlt aber die gesetzliche Grundlage, da der Tonfilm im geltenden Gesetz ausdrücklich nicht geregelt ist und begrifflich dem kinematographischen Rechte zugehört, das eine Trennung zwischen Herstellungs- und Aufführungsrecht nicht zuläßt. Dieser Streit zwischen dem Filmgewerbe und den Autorengesellschaften beschäftigt zur Zeit die Gerichte.

In einer kürzlich in Berlin stattgefundenen Aussprache haben die Verbände der Lichtspieltheaterbesitzer der verschiedenen europäischen Länder (wie England, Frankreich, Schweden, Finnland) zu diesem Punkt dahingehend Stellung genommen, daß eine doppelte Abgeltung des Tonfilmkomponisten wirtschaftlich untragbar sei, und daß mit dem Erwerb der Verfilmungsrechte durch den Hersteller auch alle Rechte des Komponisten an der Tonfilmkomposition als abgegolten anzusehen seien.

Durch das Hinzutreten des Tones, insbesondere der Musik, kann der Tonfilm mehr als der stumme Film dienen zur Belehrung, Erheiterung und Entspannung breitester Volksmassen.

GRAPHOMUSIK

VON

GERHARD LINDNER-DRESDEN

Das Resultat des komplizierten Tonfilmaufnahme-Prozesses ist die sogenannte Tonschrift. Am Rande des Tonfilmbandes sehen wir dann eine oder, wenn mehrere Töne gleichzeitig erklingen sollen, mehrere parallel laufende Reihen weißer Zähne. Vor allem wichtig sind dabei, abgesehen von der Laufgeschwindigkeit des Films, die Gestaltung der einzelnen Zähne und deren Abstände voneinander.

Der zweifellos naheliegende Gedanke des Erfinders der »Graphomusik«, E. A. Scholpo, war nun der: auf ein Aufnahmeverfahren zu verzichten und solche Zähnungskurven, wie sie die Tonschrift zeigt, unmittelbar zu konstruieren und auf das Filmband aufzutragen. Da es sich hierbei um sehr kleine Maße handelt, trägt man die Zeichen zunächst auf Millimeterpapier auf, um sie erst dann auf die Kante des Filmbandes zu photographieren und so zu verkleinern. Erfahrungen mit früheren Originalaufnahmen und physikalische Theorien ermöglichen die Bestimmung der Zeichen. Dabei werden vielfältige Vorkalkulationen nötig, die die technische Durchführung der Idee zur Zeit noch sehr erschweren. Besondere Schwierigkeiten liegen dort, wo es bestimmte Klangfarben zu treffen gilt. In Amerika und in England (von Humphries) angestellte Versuche, sogar menschliche Sprachlaute am Zeichentisch nachzubilden, scheinen keine nennenswerten Perspektiven zu eröffnen.

Die Bedeutung der rein musikalischen Experimente Scholpos greift indessen weit über das technische Fachgebiet hinaus: sie interessieren vor allem den *Komponisten*. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß niemand gezwungen ist, bei der graphischen Tonproduktion die herkömmlichen Instrumente zu imitieren. Vielleicht also wird man sehr wertvolle neuartige Klangfarben zustande bringen. Ferner ist man überhaupt nicht auf die — im allgemeinen dem Tonumfang nach begrenzten — Möglichkeiten der Instrumente und ebensowenig, was vor allem wesentlich ist, auf die physiologischen Fähigkeiten der Spieler angewiesen.

Demnach bietet die Graphomusik (die übrigens die exakteste Synchronisierung zwischen Bild und Ton ermöglicht) neben neuen Klangfarben die absolute Beweglichkeit im Reich der Töne. Wohl nur der *Komponist* vermag dies richtig zu schätzen, der so durch keinerlei Bindung an die alten Instrumente und durch keinerlei Rücksichtnahme auf physiologische Hindernisse mehr beeinträchtigt wird. Es scheint danach alle Aussicht zu bestehen, daß der Tonfilm dereinst das vollendetste Musikinstrument sein wird.

Gewiß ist nun die Erscheinung, daß unmittelbar auf das Filmband komponiert wird, im Prinzip nicht neu, denn sie rangiert durchaus in einer geistigen

Linie etwa mit den Versuchen von Hindemith und Toch, Musik direkt auf den Papierstreifen mechanischer Instrumente oder auf Walzen zu komponieren. Deshalb hat es aber auch wenig Zweck, in diesem Zusammenhang die alten Kontroversen noch einmal aufzurühren, die sich an das Unternehmen, »mechanische Musik« zu komponieren, zu knüpfen pflegen. Jedenfalls hat der Gedanke der Graphomusik die Aufmerksamkeit der Musikwelt erregt, und in der Tat haben bereits namhafte russische Komponisten (u. a. Georg Rimskij-Korssakoff, ein Enkel Nicolaj Rimskij-Korssakoffs) zusammen mit E. A. Scholpo im Laboratorium der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad technische und auch Kompositionsversuche unternommen und, wie es heißt, bei ihren Vorführungen schon klanglich durchaus zufriedenstellende Resultate erreicht.

DAS MOORSCHE DOPPELKLAVIER

(Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Franz Liszt)

VON

WILLI REICH-WIEN

Franz Liszt schrieb am 11. Februar 1838 in der »Revue et Gazette Musicale«: »Le piano étend de plus en plus sa puissance assimilatrice. Nous faisons des arpèges comme la harpe, des notes prolongées comme les instruments à vent, des staccato et mille autres passages qui jadis semblaient l'apanage spécial de tel ou tel instrument. De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore. Les pianos avec pédale basse, témoignent d'un besoin généralement senti d'extension. Le clavier expressif des orgues conduira naturellement à la création de pianos à deux ou trois claviers, qui achèveront sa conquète pacifique.« Liszt meinte mit diesen Mitteilungen zweifellos auch das von Grenié 1810 konstruierte Harmonium, das der Erfinder selbst »Orgue expressif« nannte. Auch das von Debain allerdings erst 1840 an die Öffentlichkeit gebrachte »Tonhaltungspedal« (»Prolongement«) dürfte ihm zu jener Zeit vielleicht schon bekannt gewesen sein. — Eine weitere Annäherung der Spieltechnik des Pianoforte an die der Orgel brachte der Pedalflügel, dessen Besaitung bekanntlich die Anbringung einer der Orgel analogen Pedalklaviatur gestattet. — Ein interessanter Neuerungsversuch war auch ein 1884 von Ludwig Bösendorfer in Wien konstruierter Flügel, der die Eigenschaft hatte, daß beim Gebrauch eines besonderen Pedals zu jedem Ton die untere Oktav miterklang. Der Mechanismus, der diesen Effekt hervorbrachte, war äußerst einfach und sinnreich: Mit jeder Taste korrespondierten vier Saiten, von denen die vierte um eine Oktav tiefer gestimmt war als der Hauptton. Alle diese um eine Oktav tiefer gestimmten

Saiten hatten eine gemeinsame Dämpfung, welche eben durch jenes besondere Pedal aufgehoben wurde. Bösendorfer wandte sich an den damals zufällig in Wien weilenden Liszt mit der Bitte, das Instrument zu prüfen und einen passenden Namen dafür vorzuschlagen. Dank des freundlichen Entgegenkommens des jetzigen Inhabers der Firma *Bösendorfer*, Herrn Kommerzialrat Carl Hutterstrasser, bin ich in der angenehmen Lage, den bisher unveröffentlichten Antwortbrief Liszts hier mitteilen zu dürfen:

Hochgeehrter Herr!

Sie haben einen glücklichen Griff gethan: das Pedal, mittelst welchen die Octavierung aller Töne des Pianoforte leicht zu bestellen. Dadurch Vermehrung des Klanges und die Wirkung, selbst bei den zarten Stellen günstig anzuwenden. Längst wünschte ich solche Errungenschaft und danke Ihnen, sie vortrefflich getroffen zu haben. Deren Verbreitung in allen Landen scheint mir gesichert. Nennen wir sie in deutscher Sprache »Clavier mit octavierenden Pedal«. Französisch kürzer, »Piano Octavier«.
Englisch und italienisch werden sich die Benennungen leicht finden.

hochachtungsvoll
ergeben
F. Liszt.

22. April, 84, Wien.

So stehen am Anfang und Ende von Liszts künstlerischem Wirken wichtige Äußerungen über die Erweiterungsmöglichkeiten des Pianofortebaues.

*

Die bisher erwähnten Änderungen am Instrument ließen alle das ureigenste Gebiet des Pianisten, die Tastatur, unberührt. Viel eingreifender waren daher jene Versuche, die auch in dieser Richtung Neuerungen vorschlugen. Hier sind zwei Typen ganz besonders hervorzuheben: Die Jankoklaviatur und das Moorsche Doppelklavier. Erstere konnte sich, trotz ihrer unleugbaren spieltechnischen Vorzüge, niemals in größerem Maßstab einbürgern, da die von der Norm völlig abweichende sechsreihige Tastenanordnung die Kontinuität jeder pianistischen Ausbildung in Frage stellte.
Ganz anders ist es um die von *Emanuel Moor* erfundene Doppelklaviatur bestellt, welche nun schon den Instrumenten dreier großer Fabriken (Pleyel-Paris, Bechstein-Berlin und Bösendorfer-Wien) beigegeben und die durch Einführung des von Dr. Leonhard Deutsch inaugurierten »Vorsetzers« in allerneuester Zeit auch an jedes beliebige Klavier ohne erheblichen Kostenaufwand angeschlossen werden kann.
Moors Erfindung läßt die bisherige Klaviatur unverändert, ordnet aber dahinter eine zweite ebensolche an, ähnlich wie beim Cembalo, aber als eine unmittelbar anschließende, wenig erhöhte Terrasse, so daß die Hand mit der geringsten Bewegung übergreifen und in natürlicher Stellung auf beiden

Klaviaturen zugleich anschlagen kann. Die beiden Tastenreihen sind untereinander in der Weise gekoppelt, daß jede Taste der unteren (vorderen) Reihe mit der um eine Oktav tiefer (weiter links) liegenden Taste der oberen (hinteren) Reihe in zwangsläufiger Verbindung steht. Das System der Saiten und Anschlagmechanismen bleibt unverändert und ist wie bisher der unteren Tastenreihe zugeordnet. Jeder Hammer der Mechanik erhält also außer der bisherigen Taste noch eine zweite Anschlagsfläche, nämlich eine Taste, die gegen die erste um eine Oktav nach links und um eine Tastentiefe nach innen verschoben ist. Die obere Reihe erklingt gegen die untere eine Oktav höher, und so beherrscht jede Hand in jeder Stellung den doppelten Oktavenbereich. Außerdem ist eine zweite Koppelvorrichtung vorgesehen, die sich durch einen eigenen Pedalzug umschalten läßt, der zwischen den beiden gewöhnlichen Pedalen angeordnet ist. Drückt man dieses mittlere Pedal nieder, so nimmt jeder Tastenhebel der unteren Klaviatur den über ihm angeordneten Tastenhebel der oberen Klaviatur mit, aber nicht umgekehrt. Schlägt man hier also eine Taste der unteren Reihe an, so erklingt zugleich mit ihrem Ton dessen höhere Oktav, während die Tasten der oberen Reihe unverdoppelte Töne ergeben. Erst durch diese Nebeneinanderstellung verdoppelter und einfacher Töne wird die Oktavenkopplung einer allgemeinen Anwendung fähig.
Ohne auf weitere bautechnische Einzelheiten einzugehen, sollen hier noch kurz jene Möglichkeiten erwähnt werden, die die Moor-Klaviatur der modernen Pianistik bietet. Die durch sie bewirkten mühelosen Oktaven- und Akkordgriffe in weiter Lage ermöglichen nicht nur erhöhte Klangfülle, sondern infolge der großen spieltechnischen Erleichterungen auch ein viel intensiveres Eingehen auf die rein musikalischen Aufgaben. Der geringere Kräfteaufwand gestattet die Vergrößerung des Konzertrepertoires und damit auch die Erweiterung der maßlos einförmigen Virtuosenprogramme. — Ganz ungeahnte Möglichkeiten eröffnen sich auch dem Partiturspiel und der Transkriptionstechnik, da schon mit zwei Händen bei Durchschnittsausbildung der doppelte Oktavenbereich umfaßt werden kann und selbst kompliziertere vierhändige Bearbeitungen nunmehr fast notengetreu von einem einzigen Spieler wiedergegeben werden können. Daß damit ein weiterer Schritt zur Belebung des Interesses für pianistische Ausbildung und zur Erweckung des allgemein musikalischen Verständnisses getan ist, braucht wohl nicht erst besonders hervorgehoben zu werden.
Restlos werden aber alle Möglichkeiten der Doppelklaviatur erst dann erschlossen werden, wenn auch die Komponisten von der durch sie gegebenen Erweiterung des pianistischen Ausdrucksbereiches Gebrauch machen werden. Dann erst wird der enge Konnex wieder offenbar werden, der das künstlerische Schaffen mit den ihm vom höchstentwickelten Instrumentenbau zur Verfügung gestellten Ausdrucksmitteln verbindet. Dann und nur dann wird sich Liszts Wort von der »Conquète pacifique« als wahrhaft prophetisch erweisen.

IST DER RADIOAPPARAT EIN MUSIKINSTRUMENT?

Der berufstätige Musiker und Musikschüler steht dem Radio auch heute noch mit einem gewissen Mißtrauen gegenüber. Sein geschultes Ohr hört auch kleine Differenzen zwischen Originaleindruck und Klangwirkung bei der elektrischen Wiedergabe heraus — und empfindet dann ein gewisses Unlustgefühl. Vielleicht spielt bei dem Selbstmusizierenden eine gewisse psychologische Abneigung gegen die Mechanisierung der »holden Kunst« im Unterbewußtsein eine nicht unerhebliche Rolle. Wir müssen uns ja bei der Beurteilung jeder mechanisierten Kunst zunächst einmal von Vorurteilen freimachen. Das war bei der Photographie nicht anders als dem Vielfarben-Kunstdruck und bei der elektrischen Musikorgel ähnlich wie bei der Schallplatte. Wenn die Menschen vorurteilsfreier wären, würden sie immer richtiger urteilen!

Schauen wir zu, wie die Sache bei der Rundfunkmusik steht. Wir wollen zunächst eine künstlerisch einwandfreie Leistung vor dem Mikrophon — also im Senderraum — voraussetzen, dann weiter annehmen, daß Mikrophon, Sprechkabel und Sender in physikalisch einwandfreier Weise arbeiten. Auf der Empfängerseite wollen wir eine störungsfreie Übertragung voraussetzen, was im wesentlichen bedeutet, daß die am Empfangsort vorhandene Energie, welche vom nahen oder fernen Sender stammt — also die Feldstärke —, einen solchen Wert habe, daß der Empfänger nur zu einem geringen Teil seiner Empfindlichkeit beansprucht wird. Dann kann man tatsächlich eine Wiedergabe erzielen, die den Eindruck des Originals in photographischer Treue widerspiegelt! — Wie weit sind nun diese Voraussetzungen in der gegenwärtigen Praxis bereits erfüllt? Frequenzgang und Amplitüden-Fassungsvermögen der Mikrophone, der Rundfunkkabel, der Verstärkereinrichtungen und der Sender sind so genau durchforscht, daß Verzerrungen bei ordentlichem Betrieb praktisch ausgeschlossen sind.

Auf der Empfängerseite hingegen gibt es noch mancherlei lustig sprudelnde Verzerrungsquellen — wenn das Gerät nicht dem heutigen Stande der Radiowissenschaft und Technik vollendet entspricht. Man muß nämlich bei der Beurteilung der Rundfunkempfänger berücksichtigen, daß es sich um Marktware handelt, die auf Massenabsatz zugeschnitten ist. Das bedeutet, daß die Wünsche der Käufer in sehr vielen Fällen vor den Wünschen des Technikers gehen müssen und jeder Rundfunkempfänger infolgedessen ein Kompromiß zwischen den Forderungen des Technikers und des Publikums darstellt. — Dafür nur ein einziges Beispiel:

Wenn die Musik möglichst naturgetreu klingen soll, braucht man Verstärker und Lautsprecher, welche auch Töne in der Höhenlage von 5000 bis 10000 Hertz gut wiedergeben. Lautsprecher dieser Art gibt es schon seit längerer Zeit. Aber das Publikum empfindet eine solche Wiedergabe als ausgesprochen hart und spitzig. Die Zischlaute der Sprache klingen übermäßig stark, aber die Bässe kommen abgeschwächt. Das gesamte Klangbild erscheint sozusagen stark in die Höhe gehoben, und läßt den Zuhörer unbefriedigt, trotzdem es objektiv richtig ist. Genau so, wie eine künstlerische Photographie anders gesehen sein muß, als ein objektiv richtig gesehenes Schwarz-Weiß-Abbild der Wirklichkeit, muß eine künstlerisch wirkende Lautsprechermusik gegenüber der objektiv richtigen verändert werden! Das heißt praktisch: *Der Frequenzgang des menschlichen Ohres muß spiegelbildlich bei der Reproduktion entweder im Verstärker oder im Lautsprecher berücksichtigt werden.* Ich muß mich hier begnügen, diese Tatsache einfach festzustellen, weil ihre Beweisführung zu weit ins Physikalische hineinführen würde.

Man kann aber heute Empfänger und Lautsprecher kaufen, welche unserer Grundforderung nach dem

schönen Klang

durchaus entsprechen! Nur muß der Musiker bei der Auswahl seiner Radioanlage die besonderen Anforderungen an musikalische Wahrheit der Wiedergabe auch besonders berücksichtigen; denn es geht nun einmal vorläufig nicht zusammen, möglichst viel Fernempfang und möglichst hohe Tonqualität desselben in einem Gerät zu vereinigen:

1. weil der Empfänger sonst zu groß und zu teuer würde, und
2. weil zu einem einwandfreien Empfang eine bestimmte Mindestfeldstärke am Empfangsort gehört, die mindestens über die Dauer des Musikstückes konstant bleibt.

Gerade die zweite Forderung ist beim Fernempfang nicht immer erfüllt! So zeigen fast alle Sender im Wellenbereich 200 bis 400 Meter starkes

Fading.

Das Fading ist eine natürliche Erscheinung jeder Rundfunkübertragung über große Entfernungen, wenn Wellenlängen zwischen 200 und 400 Meter benutzt werden. Bei ganz großen Empfängern finden sich heute vereinzelt schon Fadingausgleichseinrichtungen. Da jedoch derartige »Kompensationsmethoden« einen bedeutenden technischen Aufwand erfordern, kommen sie für die Allgemeinheit nicht in Frage. Folglich muß man für die Beurteilung des musikalischen Eindrucks das Fading berücksichtigen, welches sich darin äußert, daß in sehr kurzen oder längeren zeitlichen Zwischenräumen die Signalstärke (in unserem Falle die Musik) vom Maximum zum Minimum herabsinkt und wieder ansteigt. Es ist nun klar, daß das Fading um so weniger ausmacht, je größer die am Empfangsort vorhandene Energie ist, welche vom fernen Sender stammt. Diese Energie aber mißt man in Spannungswerten pro Meter und heißt sie

Feldstärke.

Für musikalisch guten Empfang ist eine Feldstärke von mindestens 10 Millivolt pro Meter notwendig, wenn kein Fading in Betracht kommt, und vom dreifachen Wert, wenn mit Fading gerechnet werden muß.

Dieser Grundsatz aber gilt nur für einen
störungsfreien Empfangsort.

Tatsächlich aber ist nur in wenigen Fällen ein vollkommen störungsfreier Empfangsort anzunehmen, wenn der Empfänger irgendwo in der Stadt steht. So günstig die Verhältnisse in dieser Beziehung auf dem Lande sind, so ungünstig liegen sie in der Stadt. Daher müssen wir weiter fordern, *daß die Feldstärke der Störungen nur wenige Prozent der Feldstärke des elektro-magnetischen Kraftfeldes ausmacht, welches vom nahen oder fernen Sender stammt.* Der Techniker sagt: Der Spitzenwert der Störungsfeldstärke darf nie über ein Zehntel der Stärke des Empfangsfeldes hinausgehen!

Allerdings gibt es zahlreiche Möglichkeiten, durch geschickte Anbringung von Antenne und Erde oder Hilfsantenne und Gegengewicht das Verhältnis

Stör- zu Empfangs-Lautstärke

günstig zu gestalten. Leider aber macht es das Publikum gewöhnlich so, daß es sich einen Radio kauft, aber um die richtige Ausgestaltung von Antenne und Erde blutwenig kümmert. Gerade der Musiker müßte besonderen Wert auf eine solche Antennen- und Erdanlage legen, welche von vornherein ein günstiges Verhältnis zwischen Stör- oder Empfangslautstärke schafft. Die Hochantenne ist in dieser Beziehung weitaus am besten. Auch Hochantennen mit sogenannter »abgeschirmter« Zuführung, Innenantennenanlagen mit Gegengewicht und ähnliche technische Besonderheiten der Anlage von Antennen und Erde lassen dieses für den musikalischen Eindruck der Wiedergabe wichtigste Verhältnis günstiger gestalten. —

Von besonderer Wichtigkeit für den musikalischen Eindruck ist schließlich auch die *Leistung der Endstufe*, d. h. der sogenannten Lautsprecherröhre, im Empfänger. Ich persönlich halte die Röhre RE 604 auch für kleinere Wohnräume im Interesse höchster

Musikalität für notwendig. Da aber das Publikum kein Freund von starken Endröhren ist (welche ja den Preis des Gerätes wesentlich beeinflussen!), so geht man im allgemeinen bei der Konstruktion der Empfänger von erheblich kleineren Endröhren aus. In Zukunft wird man voraussichtlich allgemein die sogenannte *Mittelpentode* mit 6 Watt Anodenverlustleistung einführen, weil bei besonderen Unteranpassungsverhältnissen hierbei das Verhältnis Verlustleistung zu Nutzleistung wesentlich günstiger gestaltet werden kann, als bei Eingitter-Lautsprecherröhren. Dabei muß dann allerdings eine Frequenzkorrektur in der Weise erfolgen, daß die Energie der Baßtöne angehoben wird.
Lernen wir daraus, daß der Musiker bei der Auswahl seines Radios besonders auf eine genügend groß dimensionierte Endstufe achten muß! Ein moderner Apparat, welcher Fernempfangsmöglichkeiten mit höchster musikalischer Qualität vereinigt, ist beispielsweise die neue Seibttype E 42. Das ist ein Dreikreisempfänger, bei welchem eine Verstärkung von über 10 Millionen durch drei Stufen erzielt wird, so daß der Apparat nie auf seine Höchstempfindlichkeit eingestellt werden muß, bei der ja leicht Klangverzerrungen auftreten können. Die Endstufe im Seibt 42 reicht für sehr große Wohnräume reichlich aus, da sie eine Sprechleistung von etwa 3 Watt abgibt. — Selbstverständlich hat dieser Empfänger einen dynamischen Lautsprecher erster Qualität. Musiksachverständige, welche den Apparat beurteilt haben, bestätigen, daß er gerade bei Fernempfang eine so ausgezeichnete musikalische Wahrheit aufweist, daß das vergleichende Studium von großen Aufführungen in Berlin, Rom, Warschau und London nicht bloß viel Freude bringt, sondern auch für den Musiker außerordentlich lehrreich ist!
In ähnlicher Weise hat auch Siemens beim Typ Siemens 45 eine glänzende Lösung des musikalischen Fernempfängers auf den Markt gebracht. Auch hier ist das Dreikreisprinzip angewendet worden.

*

Schließlich zum Lautsprecher: Für den Musiker kommt nur der elektro-dynamische Typ in Betracht, wenn die Endstufe genügend groß gewählt wird. Spielen bei ihm aber die wirtschaftlichen Verhältnisse eine sehr große Rolle, so daß nur eine normale Endstufe in Betracht kommt, dann gehe er so vor, daß er bei Lokalempfang den elektro-magnetischen Lautsprecher zusammen mit dem Gerät durchprüft und die klanglich am besten wirkende Kombination wählt. Damit kann man sehr viel erreichen; denn die neuen Lautsprecher, wie der Telefunken-Arcophon 8, der Siemens 080 oder Siemens 050, der Lenzola-Kelchstrahler, der Grawor-Sektorphar, der Mende und ähnliche magnetische Typen ergeben tatsächlich Klangbilder von wundervoller Vollendung, wenn man sie genau passend zum Gerät wählt.
Bei den dynamischen Typen hingegen halte man sich grundsätzlich an bewährte Markenfabrikate, wie z. B. den dynamischen Lautsprecher »Excello« von Dr. Dietz & Ritter, Leipzig. Gerade auf dem Gebiete des dynamischen Lautsprechers hat sich die letztgenannte Firma einen Weltruf erworben, da sie die älteste Spezialfirma Deutschlands für dynamische Lautsprecher ist und durch ihre Spezialisierung auf das Gebiet der Tonwiedergabe (Excello-Transformatoren, Excello-Gegentaktverstärker usw.) die umfangreichsten Erfahrungen in ihren Konstruktionen verwerten kann. —
Zusammenfassend kann der Fachmann mit gutem Gewissen erklären, daß bei Berücksichtigung der wenigen hier aufgeführten Gesichtspunkte der Radioapparat von heute tatsächlich schon ein Musikinstrument darstellt von so hoher klanglicher Vollendung, daß auch der kritische Musiker an der Wiedergabe nichts mehr aussetzen kann. Es kommt eben nur darauf an, aus dem riesigen Angebot der Industrie die musikalisch bestwirkende Kombination für den Spezialzweck des Musikfreundes auszuwählen.

Otto Kappelmayer

DIE PARAMOUNT PUBLIX CORPORATION

Es gibt nur sehr wenige Erfindungen, die im Laufe von zwanzig kurzen Jahren derart ausgebaut und zu einer Lebensnotwendigkeit geworden sind wie gerade der Film. Welch ein ungeheurer Schritt von dem verachteten Panorama-Theater vom Anfang des 20. Jahrhunderts zu dem vollendeten Werkzeug, das der sprechende Film von heute darstellt. Die Geschichte der Kinomatographie ist von der Geschichte des größten Filmunternehmens der Welt, der *Paramount Publix Corporation* nicht zu trennen.

Unter den Wenigen, die von Anbeginn an das rollende Zelluloidband glaubten und ihre ganze Lebensarbeit dafür einsetzten, war *Adolph Zukor,* der Gründer der *Paramount.*

Zukor, in einem kleinen ungarischen Nest geboren, kam Ende der achtziger Jahre als Vollwaise in die Staaten. Er schlug sich schlecht und recht durch, war nach 15 Jahren harter Arbeit ein wohlhabender Mann, als ihn der Zufall mit einem Landsmann zusammenführte, dem das »Kinofieber« im Blute lag. Auch Zukor verfiel dem Fieber nach ganz kurzer Zeit, und es gab für ihn später nichts weiter als die Verwirklichung seiner Ideen. Sein erstes Filmunternehmen war die »Penny-Arcade« in New York, eine Passage, wo man für einen Penny das damals »Neueste« an Filmkunst bewundern konnte. Diese »Penny-Arcade« war ein großer Erfolg. Nach kurzer Zeit machte Zukor eine Art Wanderkino auf, welches jedoch bald einging, da das Interesse für die vorgeführten kurzen Filme erlahmte. Später brachte er in allen nur erreichbaren Theatern Filmvorführungen, die mit Varieteakten abwechselten, und ließ sogar hinter der Leinwand einen Schauspieler sprechen — die erste Vorahnung des Tonfilms.

Als das Oberammergauer Passionsspiel, der erste Vierakter, nach Amerika kam, wurde ihm klar, daß man über den Rahmen der üblichen Einakter hinausgehen müßte, und er fing an, längere Filme zu drehen. Jetzt weigerten sich die Schauspieler für den Film zu spielen, da sie ihn als illegalen Sprößling der Bühne betrachteten. Aber über alle diese Schwierigkeiten kam Zukor mit seiner angeborenen Zähigkeit hinweg, und der von ihm vorgeführte Sarah-Bernhardt-Film »Königin Elisabeth«, welcher die damals ungeheure Summe von 35 000 Dollar kostete, brachte einen Riesenerfolg. Nun fingen auch die Schauspieler an, die riesigen Möglichkeiten des Films zu sehen, und die Schwierigkeiten, welche zuerst bei dem Engagement prominenter Künstler vorherrschten, wurden beseitigt. Auch die Presse zeigte für die neue Filmkunst ein weitgehendes Interesse und entsandte zu den Premieren Kritiker — ein Privileg, das bisher nur der Sprechbühne gewährt worden war. Der erste Star des Films wurde entdeckt und zu der damals ungeheuren Jahresgage von 20 000 Dollar verpflichtet: Mary Pickford. Im Jahre 1916 verband sich Zukor mit *Jesse L. Lasky* und *Cecil B. de Mille,* und die *Famous Players Lasky Corporation* wurde gegründet. Die Produktionsschwierigkeiten waren damit gelöst.

Da ergab es sich, daß das Kinotheaterwesen sehr im argen lag und keineswegs mit der Kinoentwicklung Schritt gehalten hatte. Zukor und seine Mitarbeiter erwarben 1920 zwei führende Theater in New York, und bald wurden in allen Teilen Amerikas große Kinohäuser erbaut. Im Jahre 1925 wurde die *Publix Theatres Corporation* gegründet, die die Theaterorganisation der *Famous Players Lasky Corporation* darstellte. Fünf Jahre später wurden diese beiden Gesellschaften unter dem Namen Paramount Publix Corporation zu einer Gesellschaft verschmolzen, die mit Ateliers in Hollywood, New York und Joinville bei Paris Tonfilme in 13 verschiedenen Sprachen herstellt. Die Paramount verfügt über 44 Verleihorganisationen in Amerika und Kanada, 110 eigene Niederlassungen in 70 verschiedenen Ländern der Welt und gibt über 15 000 Menschen Arbeit.

J. B. Collins

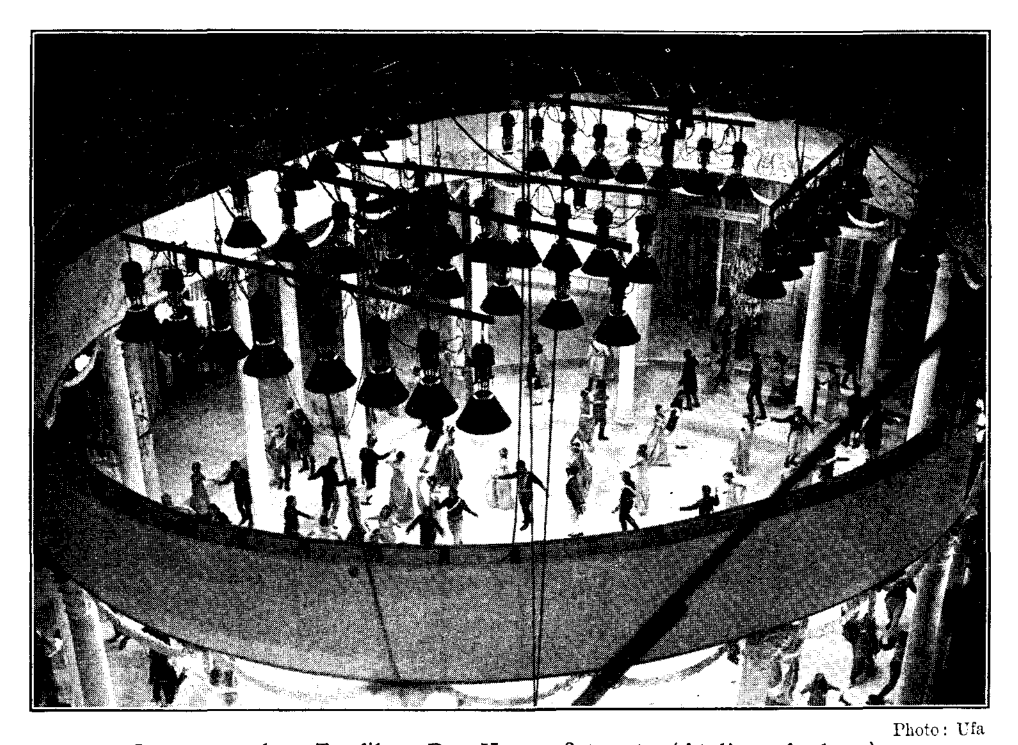


Photo: Ufa

Szene aus dem Tonfilm »Der Kongreß tanzt« (Atelieraufnahme)



Photo: Ufa

Szene aus dem Tonfilm »Bomben auf Monte Carlo« (Freilichtaufnahme)



Das Moorsche Doppelklavier mit dem Vorsetzer von Leonhard Deutsch

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BERLIN

OPER

Manfred Gurlitts Oper »*Die Soldaten*« in einer Reihe von deutschen Städten schon gehört, wurde nunmehr auch dem Berliner Publikum zum erstenmal dargeboten, in der *Städtischen Oper*. Die bei früheren Gelegenheiten festgestellten Eindrücke des Werkes wurden im wesentlichen in Berlin bestätigt. Man steht dem Werk eines begabten, erfahrenen und feinsinnigen Musikers gegenüber. Man kann sich der Wirkung eines theatralisch starken dramatischen Vorgangs nicht entziehen. Dennoch aber ist der Zusammenklang von *Michael Reinhold Lenz'* tragischer Szenenfolge und von *Gurlitts* Musik nicht ganz rein. Ohne einige Verstimmung sowohl des künstlerischen Apparates wie auch des Zuhörers geht es dabei nicht ab. Es ist sehr fraglich, ob Lenz' »Soldaten«, wie auch deren noch stärkerer Sprößling Wozzeck Büchners überhaupt nach Musik schreien, ob nicht eine gänzlich musikfreie, rein schauspielhaft-deklamatorische Aufführung dem Wesen dieser erbarmungslos realistischen Dramatik viel besser entspricht. Im Falle von Alban Bergs Wozzeck läßt eine in ihrer Absonderlichkeit außerordentlich starke, abseitige und einmalige Musik die eben aufgeworfene Frage dem Zuhörer weniger zum Bewußtsein kommen. Gurlitt hat jedoch nicht recht erkannt, daß Bergs Vorbild einer Nacheiferung abträglich ist, daß insbesondere Bergs formale Anlage starke Bedenken herausfordert. Er hätte vielmehr erkennen sollen, daß ein in so viele, fast zwei Dutzend szenische Episoden zersplittertes Textbuch wie »Die Soldaten« für musikalische Behandlung denkbar ungeeignet ist, und hätte sich den Gedanken, daraus eine Oper zu machen, ganz aus dem Sinne schlagen sollen. Durch das trügerische Wozzeck-Beispiel wurde er verleitet, in dieser, vom Opernstandpunkt gesehen, ungünstigen szenischen Anlage einen besonderen Vorzug zu finden. Er erwartete sicherlich viel von der szenischen Sensation eines dauernden Szenenwechsels, und was die Musik angeht, so glaubte er durch Anwendung rein instrumentaler Formen — siehe Wozzeck — wie Rondo, Menuett, Thema mit Variationen u. a. die Geschlossenheit der einzelnen kleinen Szenen zu erreichen. Beide Erwartungen wurden enttäuscht. Der dauernde Szenenwechsel verlor sehr rasch seine anfänglich fesselnde Wirkung. Das ewige Hin- und Herrutschen der Szenenbilder erschien bald öde und langweilig, streifte sogar bisweilen das unfreiwillig Komische. Die Musik bietet etliche zwanzig, mehr oder weniger eindringliche Stücke, hat aber bei dieser großen Zerstückelung der zeitlich nicht sehr ausgedehnten Partitur keine Möglichkeit, auf größere Strecken hin einen Aufbau in großen Proportionen wirksame und notwendige Klangsteigerungen und Gipfelpunkte zu bringen. So entsteht ein Nebeneinander von einzelnen Stücken ohne rechten organischen Zusammenhang, eine Konstruktion von großen Maßen wird unmöglich, und dementsprechend ist auch die Spannung des Hörers herabgesetzt. Die artistische Feinheit der Formen absoluter Musik in der Oper ist nur dann von Wert, wenn sie eine Extrazugabe für die Kenner ist, ohne im übrigen die Wucht und Schärfe des dramatischen Ausdrucks, die elementare Einfachheit des Aufbaus in großen Linien zu schädigen. Wenn zudem, wie in den »Soldaten« diese »Formen« auf Kosten der gesanglichen Wirksamkeit und Eindringlichkeit sich entfalten, so schaden sie mehr als sie nutzen. Es gibt ein paar musikalisch starke Szenen in dieser Partitur, ihnen steht jedoch eine Mehrzahl von in Kleinkram sich verzehrenden Episoden entgegen, die gegenüber dem szenischen Geschehen auf der Bühne sich so wenig behaupten können, daß die Musik mitläuft, ohne dem Hörer als gestalteter Ausdruck überhaupt aufzufallen. Die Aufführung war hohen Lobes wert, abgesehen von der schon erwähnten Unzulänglichkeit des Szenenwechsels. Intendant *Carl Ebert* als Spielleiter, *Paul Breisach* am Dirigentenpult erfüllten ihre Aufgaben mit vorbildlicher Klarheit und Eindringlichkeit. Von den Darstellern tat sich ganz besonders *Hans Reinmar* hervor, in seiner ergreifenden Wiedergabe des unglücklichen Stolzius. *Rose Landwehr* als Marie bot zumal schauspielerisch eine starke Leistung. Auch *Wilhelm Guttmann* und *Josef Burgwinkel* agierten charaktervoll und bewährten sich als Sänger von Rang. *Wilhelm Reinkings* Bühnenbilder sind ungleich in der Wirkung, indes ist einzelnes, wie die Kaffeehausszene von starker Bildkraft.

Smetanas unverwüstliche Oper »*Die verkaufte Braut*« kam in der *Städtischen Oper* in neuer Besetzung und mit neuer Szenerie zur Auf-

führung. Sowohl die Besetzung wie die Szenerie jedoch gingen über gutes Mittelmaß kaum hinaus. *Robert F. Denzler* leitete gewandt die sehr sorgsam vorbereitete und sauber ausgefeilte Vorstellung, ohne jedoch den animus der bodenständigen, echt volkstümlichen Musik Smetanas mit ihrer rassigen Kraft, ihrer urwüchsigen Tanz- und Singefreudigkeit, ihrer ländlichen Anmut, ihrer drolligen Komik voll sich ausleben zu lassen. *Anton Baumanns* behäbig-breiter, bäurisch-schlauer Kezal war als komische Charakterfigur eindringlich gestaltet, zudem gesanglich fesselnd. Das ländliche Liebespaar wurde von *Constanze Nettesheim* und *Hans H. Bollmann* dargestellt, nicht gerade mit Aufwand einer außerordentlichen Gesangskunst, aber mit Wärme und liebenswürdiger Haltung. *Gustav Vargos* Bühnenbilder bescheiden und anspruchslos, dem Zweck gerade noch entsprechend, ohne durch künstlerische Eigenwerte das Auge zu fesseln.

Otto Klemperer, aus Südamerika wieder heimgekehrt, wird nunmehr gleichsam als überzähliger Gastdirigent an der Staatsoper in einigen Aufgaben beschäftigt, nachdem er durch die Schließung seines Hauses, der Kroll-Oper, künstlerisch eigentlich heimatlos geworden ist. Mit einer Neuinszenierung und Wiederaufnahme von *Mozarts* »*Cosi fan tutte*« zeigte er sich zum erstenmal in dieser Spielzeit wieder als Operndirigent. Die ganze Aufführung hatte, wie bei diesem energischen Künstler selbstverständlich ist, in der Hauptsache durch ihn Haltung, Maß, Farbe und Charakter erhalten. Diese auf dem Willen und der geistigen Kraft eines bedeutenden Künstlers beruhende Einheitlichkeit der Wiedergabe hat natürlich ihre großen Vorzüge. Zu idealer Vollkommenheit indes kann sie nur führen, wenn auch die auf der Bühne tätigen Mitwirkenden ihrem Führer künstlerisch einigermaßen ebenbürtig sind. Hier kommen wir auf den schwachen Punkt der Aufführung. Die Impulse, die vom Dirigenten ausgingen, wirkten sich aufs vollendetste und schönste aus in dem mit wundervoller Delikatesse und Durchsichtigkeit musizierenden Orchester, in der Belebtheit und Sauberkeit der Ensemblestücke, in der stilistischen Geschlossenheit, der durchgeistigten Wiedergabe des Ganzen. Man kann in Hinsicht dieser Dinge kaum etwas Feineres und Kostbareres sich denken, als hier geboten wurde. Die gesanglichen Leistungen jedoch waren leider nur zum Teil dieser künstlerischen Höhe entsprechend. Die Männer waren dabei durchaus den Frauen überlegen. *Helge Roswaenge*, *Willy Domgraf-Faßbaender* und *Eugen Fuchs* bewährten sich als Gesangskünstler von hoher Kultur und als gewandte Schauspieler aufs beste. Von den Sängerinnen kann nur *Lotte Schöne* als anmutige, pfiffige und bewegliche Zofe *Despina* unbedingtes Lob beanspruchen. Die Hauptpersonen, die verliebten Schwestern *Fiordiligi* und *Dorabella*, von *Käthe Heidersbach* und *Elfriede Marherr* gegeben, standen recht empfindlich hinter ihren Partnern zurück, in der Geschmeidigkeit und Schönheit des Gesanges sowohl, wie auch in der zu wenig auf Anmut und Zierlichkeit bedachten Darstellung. *Gustav Gründgens'* Inszenierung hatte ihre besonderen Meriten in der diskreten Herausarbeitung des Buffocharakters, in der launigen Beweglichkeit der Aktion. *Gustav Vargos* Bühnenbilder versetzten ohne besonderen Grund die ganze Handlung aus dem Rokoko ins Empire. Mit den farbenfrohen Kostümen glückte diese Transposition besser als mit den etwas nüchternen und steifen Landschaftsbildern, Architekturansichten und Interieurs. *Hugo Leichtentritt*

KONZERTE

Im *dritten Philharmonischen Konzert* hatte *Furtwängler* Debussys berühmte Nachtstücke Nuages, Fêtes und Sirènes an den Anfang gestellt. Der Dirigent wurde zum Maler, die Stabführung zur Pinselführung und das Orchester zur Palette in seiner Hand. Man erlebte ein musikalisches Schatten- und Lichtersetzen, ein kleinmotivisches Formen und Klangmalen aus feinster Fingerspitzen-Dynamik. Fast visuell gemachte Wolken zogen am Mond vorüber, die Orgiastik der Fêtes wurde greifbarer Kontrast, und als die Stimmen der Sirènes (je acht Soprane und Alte aus dem *Bruno Kittel-Chor*) in das instrumentale Gewebe eingeflochten wurden, erreichte die Illusion ihren Höhepunkt. Solist des Abends war *Eduard Erdmann* mit Beethovens B-dur-Konzert. Lagen die Debussyklänge noch in der Luft? Mit überaus sensibler, feingestufter Dynamik setzte der Pianist ein, der einst für die Moderne so manche harte Schlacht geschlagen hatte. Die Beschränkung wurde Bereicherung, das Kernige der Substanz wurde im Zusammen- und Gegenspiel mit Furtwängler in wundervoller Plastik herausgearbeitet. Kunst und Arbeit in vollendeter Durchdringung. Danach setzten sich beide

mit dem gleichen Erfolg für Schumanns Allegro appassionato ein. Brahms' Erste, eine der Furtwänglerschen Bravourleistungen, schloß den Abend.

Im *vierten Konzert* standen zwei musikantische Lebensanschauungen einander gegenüber. Zuerst das optimistische, oft schalkhaft überlegene Jasagen des siebzigjährigen Haydn in seiner Londoner Es-dur-Sinfonie, Nr. 99. Geklärte Tiefe in melodischer Schlichtheit, der reinste Eindruck des Abends, seelische Auflockerung für die nachfolgende Lebenskampfmusik in Brahms' D-dur-Violinkonzert, das *Huberman* spielte. Viel Ehrgeiz und Lebenssehnsucht darin. Als Zwölfjähriger trug es einst der Geiger dem Komponisten vor. Inzwischen ist er daran einer der Größten geworden, in der Erfüllung des Finalsatzes wohl der Größte. Dann standen zwei Russen im Kontrast zueinander: der eben der Lehre Rimkij-Korssakoffs entwachsene Strawinskij mit dem Scherzo fantastique, darin der damals schon Bewegungschauende das Kribbeln und Krabbeln, das Summen und Schwirren im Bienenkorbe in Musik wandelt, und die nicht gerade einfallsreiche »Francesca da Rimini« von Tschaikowskij.

Ebenfalls mit einem Russen begann das *dritte Bruno Walter-Konzert*. Prokofieff hat aus seinem Ballett »Der verlorene Sohn«, dessen Einstudierung Diaghilews letzte Lebensarbeit war, fünf kurze Sätzlein zu einer »Sinfonischen Suite« gereiht, die auf dem Programm als Uraufführung verzeichnet war. Musikalisch kurzweilige Episoden, orchestral scharf gewürzte Bewegungsanreize vom traumhaften Gleiten bis zum robusten Sprung. Schlagzeugmusik, polytonales Durcheinander dreier im Presto dahinrasender Soloklarinetten, klirrende Beckenschläge, alles auf scharfumrissene Linien und Rhythmen gestellt, die Farbe dringt kaum ins Bewußtsein. Betriebsmusik auch noch in der Konzertform auf — das Gleichnis vom verlorenen Sohn bezogen. Der Übergang zu Chopins f-moll-Konzert war zunächst schwer. Doch Frankreichs großer Chopinspieler *Cortot* saß am Flügel und zwang bald die Hörer zu sich. Ein hermeneutischer Sinnierer und zugleich einer der musikalisch logischsten und klarsten Köpfe unter den großen Reproduzierenden. Auch die scheinbar eigenwilligsten Rubati überzeugten. Doch hatte Bruno Walter keinen leichten Stand, ihm den bekanntlich nicht sonderlich instrumentierten und von Cortot vermutlich etwas retuschierten Orchesterpart zu halten. — Das *vierte Bruno Walter-Konzert* war ausverkauft. Das bewundernde Interesse an dem künstlerisch frühreifen Geiger *Yehudi Menuhin* hatte einen etwas sensationellen Einschlag bekommen. Aus dem Jungen ist inzwischen der schmalwangige Jüngling der Entwicklungsjahre geworden. Doch er ist menschlich und künstlerisch in vernünftig pfleglichen Händen. Adolf Busch ist sein Lehrer. Zwei Violinkonzerte hatte er sich vorgenommen. Zuerst das Mozartsche in D-dur, K.-V. Nr. 271 a, dessen Echtheit von Kennern bekanntlich angezweifelt worden ist, an dessen jedenfalls aber unleugbar großen Werten sich die phänomenale Entwicklung des Frühreifen leicht entzündete. Ein ehrfürchtiges Staunen packt den Menschen vor seinem eigenen Problem, vor dem Problem seiner eigenen seelisch-geistigen Kräfte, wenn Yehudi Menuhin auf seiner Geige spielt. Das scheinbar so leicht Begreifliche, das unmittelbar Überspringende wird wieder zum Unbegreiflichen, zum seelischen Rätsel. Ein musikalisch Mächtiges drängt aus einem etwa Fünfzehnjährigen, das stärker ist als seine physischen Gestaltungskräfte, als seine Bogenhand. Und gerade an dem auch geistig Nochnichtbezwungenen, an dem Halbwachen und Halbbewußten erkennt und fühlt man das Echte und gebunden Naturhafte dieser reproduktiv genialen Anlage. Man brauchte kein ausgepichter Musiker zu sein, um aus den gerade in diesem Werke besonders zahlreichen Dialogen zwischen Solisten und Orchester die geheimnisvolle Ursprünglichkeit eines Begnadeten zu erkennen. Die Kadenz, das ehemalige Anhängsel virtuosen Ehrgeizes, wurde zur Offenbarung. Noch deutlicher zeigte das Mendelssohn-Konzert die geniale Anlage, aber auch die vorläufigen physischen Grenzen. Der Kenner bewunderte das Echte in der jungenhaften Kühle des Vortrags und in dem jeweiligen Aufspringen des Kommenden. Bruno Walter wurde mit dem Orchester zum künstlerisch liebevollen und stolzen Betreuer des Zukunftsreichen.

Zwei wertvolle *Uraufführungen* von Oratorien sind zu verzeichnen: *Hindemiths »Das Unaufhörliche«* und *Kurt Thomas' Weihnachtsoratorium*. Der Raum verbietet leider ein ausführliches Eingehen darauf. Der Dichter *Gottfried Benn* hat dieses Lied vom »Unaufhörlichen«, vom ewigen Vergehen und ewiger Verwandlung, vom Wechsel als dem Einzigbleibenden zuerst gesungen, in stichwortartig knappen Versen. Hindemith sang

es ihm auf seine Weise nach. Der Zwang, den der Dichter spürte, die sich aufdrängende Fülle an Vorstellungen zu konzentrieren, wurde Hindemith zum Anreiz auf dem bisher noch nicht betretenen Gebiet des Oratoriums. Doch auch diesmal ist die Musik Hindemiths gestrenge Herrin geblieben; er hat sie nicht, wie Strauß in seinem Zarathustra, literarisch-programmatischem Philosophieren geopfert, hat daran, oft sogar mit allzu großer Harmlosigkeit für ein Schicksalslied der Menschheit, vorbeimusiziert, das Naive seiner Einfallskraft bewahrt und Transzendentes mit fast kindlicher Unbekümmertheit in sein Bereich gezogen. Der Philosoph wird protestieren, der Musiker begeistert sein über diese Reihung von insgesamt 18 Soli und Chören. Darunter stehen Stücke, wie er sie in solcher Kraft und Größe bisher noch nicht geschrieben hat, vor allem der Eingangs- und der Schlußchor. Doch es sind auch Schwächen darin. Nicht immer reicht der Einfall, diese großen Situationen blitzartig kurz, wie es seine Arbeitstechnik will, zu erleuchten. Das Wort ist nun einmal da, und lange Überredung liegt Hindemith nicht. *Klemperer* hatte mit dem *Philharmonischen Chor* eine bewundernswerte Arbeit geleistet, und es ist aufs tiefste zu bedauern, daß solche Arbeit mit einer einzigen Aufführung erledigt sein soll. Ebenfalls hervorragend war auch die in schwierigsten Situationen glockenrein intonierende Sopranistin *Adelheid Armhold*, aber auch der Tenor *Charles Kullmann* und der Bariton *Matthieu Ahlersmeyer* hielten achtbares Niveau.

Von dem Komponisten der schönen Markus-Passion, *Kurt Thomas*, brachte der *Staats- und Domchor* unter *Hugo Rüdel* ein neues Weihnachtsoratorium zur Uraufführung. Es ist ein Singewerk, ohne Instrumente, das seinen Text aus den Evangelien genommen hat, ohne den üblichen Evangelisten einzuführen. Zwischen dem Eingangschor »Im Anfang war das Wort« und dem Schlußchor »Also hat Gott die Welt geliebt« stehen vier in sich geschlossene Schilderungen: die Verkündigung, die Hirtenszene, die Weisen aus dem Morgenlande und die Darstellung im Tempel, ein meist sechsstimmiges polyphones Erzählen. Das Wort dominiert in erhöhter Sprechmelodie. Selbst Einzelpersonen berichten polyphon. Alte Weihnachtslieder, darunter das schöne »In dulci jubilo« werden kunstvoll variiert und verwebt. Klangmalereien sind selten, besonders gelungen in der Schilderung des den Weisen voranziehenden Sternes. Im Schlußchor fällt die Stelle der ungedeckt gehenden parallelen Terzen unangenehm heraus. Hugo Rüdel hatte das alle Härten der Tonalität ausnutzende schwierige Werk mit der ihm eigenen Meisterschaft einstudiert.

Von dem Konzert der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, Ortsgruppe Berlin, das *Ansermet* dirigierte, und auf dessen Programm nur *neue amerikanische Musik* stand, läßt sich leider nichts Positives sagen. Nicht ein einziger Satz der Amerikaner Aaron Copland, Carl Ruggles und Roger Sessions verriet eine nur einigermaßen selbständige oder charakteristische Haltung. Ungeschickte, einfallslose Nachahmungen, von denen man kaum annehmen kann, daß sie den derzeitigen Stand amerikanischer Musik repräsentieren. — Zu *Michael Taubes erstem Kammerkonzert* zeichnete der Deutsche Konzertgeberbund als Mittler. Das Programm enthielt alte Musik, geschmackvoll und literaturgewandt ausgesucht und passend nebeneinandergestellt. Von besonderem Interesse war das Vivaldi-Konzert für vier Violinen *(Anita Sujowolski, Leon Akelay, Roman Totenberg* und *Willi Stroß)*, im Zusammenspiel etwas gefährdet, ein Bachkonzert für zwei Cembali *(Alice Ehlers* und *Gertrud Wertheim)* und die von *Elsa Jülich* und *Condoo Kerdyk* gesungenen Duette, kostbare Stücke von Pergolese und Händel. Zu erwähnen ist noch das Konzert des *Belgischen Klavier-Quartetts*, in dem vier starke Könner vereinigt sind, deren Brahmsspiel besonders auffiel, und das Konzert des Cellisten *Ewel Stegmans* mit einer geistig und technisch hervorragenden Darstellung der schwierigen e-moll-Sonate von Brahms und italienischer Barockmusik.

Otto Steinhagen

Orchester und Solisten

Das Philharmonische Orchester konzertiert wöchentlich zweimal zu populären Preisen unter der Direktion von Prof. *Prüwer*. Programm und Wiedergabe sind stets sehr zufriedenstellend, wie Stichproben beweisen. Ein stiller Dienst am sinfonischen Werk, der wenig von sich her macht, und nur ausnahmsweise wird die Kritik eingeladen. Wenn es nun anläßlig eines Erstauftretens des Warschauer Pianisten *Zbigniew Drzewiecki* vorkam, geschah es zu Recht. Der Solist spielte Chopins e-moll-Konzert technisch überlegen und im echten slawischen Temperament.

Prüwer hatte einen vorzüglich aufgebauten »Don Juan« vorangehen lassen und später Beethovens Fünfte folgen lassen. Anschließend sei hier gleich der begabte Prüwer-Schüler *Edmund von Borck* genannt, der als Dirigent der Philharmoniker einen eigenen Abend ehrenvoll bestritt, als Komponist seiner sinfonischen Suite »Kommissar Rondart« freilich nicht mehr als gewandte Kapellmeistermusik auftischte.

Im zweiten Konzert Dr. *Ungers* gebührte das Hauptinteresse zwei Solisten von Ruf: *Sigrid Onegin* und dem famosen Pariser Pianisten *Paul Loynnet.* Dieser offerierte außer dem g-moll-Konzert von Saint-Saëns noch César Francks Konzertfantasie »Les Djinns«, ein unbekanntes, stilistisch nicht sehr ausgeprägtes Werk für Klavier und Orchester, aus dem der Solist allerdings etwas machte. — Ein Orchesterkonzert für den Bechsteinfonds, das *Ernst Wendel* mit seiner bekannten, zuverlässigen Musikantenart führte, das aber im Programm leider wieder ganz konventionell war, brachte als Überraschung ein junges, großes Cellotalent, *Amedeo Baldovino,* fünfzehnjährig, ein Ägypter, dem bereits Ungewöhnliches im Ton und Ausdruck gelingt. — Dr. *Helmuth Thierfelder* findet den Mut zu drei eigenen Abenden mit den Philharmonikern, hat anscheinend auch Anhang genug, den Zyklus durchzuhalten. Das »Volkstum in der Musik« sollte sein erstes Programm aufzeigen, nämlich an alten Turmmusiken von Johann Pezel, der Sinfonie »Bauernhochzeit« von Leopold Mozart, an Liszts Spanischer Rhapsodie und Dvoraks »Aus der neuen Welt«. Thierfelder ist jedenfalls ein Dirigent voll zielbewußten Könnens, dem man nur wünscht, daß sein Eifer sich noch weit mehr mit der Musik der Gegenwart befassen möge. *Margarete Ansorge* war mit schönem Gelingen Solistin der von Busoni bearbeiteten Liszt-Rhapsodie.

Das dritte Bechstein-Konzert wurde vom Berliner Sinfonieorchester ausgeführt, und zwar unter der haltgebenden, übersichtlich und stark aufbauenden Leitung von *Richard Lert.* Mit einer für Orchester gesetzten Tokkata Bachs, die dem Bearbeiter *Leo Weiner* alle Ehre machte, begann der Abend verheißungsvoll. Dann spielte *Renata Borgatti* das Mozartsche c-moll-Konzert (K. 491), vielleicht etwas schwerblütig im Akzent, aber musikalisch ursprünglich in der Wirkung. — Das zweite Orchesterkonzert von *Efrem Kurtz,* welcher Brahms (e-moll) geistig nicht ganz gewachsen war, galt zur Hälfte der mit zwei Klavierkonzerten auftretenden und mit Mendelssohn (g-moll) gut bestehenden Pianistin *Leonora Speyer.*

Die neugegründete »Gesellschaft für osteuropäische Musik und Kunst« will kulturelles Bindeglied zwischen Deutschland und den Oststaaten sein und deutschen Künstlern im Ausland Beziehungen verschaffen. Sehr gut und verdienstvoll! Aber der unter Leitung *Marc Lavrys* veranstaltete Abend »slawischer Musik« war recht mager im Gehalt. Statt Tschaikowskij und Rimskij-Korssakoff hätte manch einer lieber moderne Russen gehört. Die Neuheiten von Lavry (Suite) und *Serge Bortkiewicz* (»Othello«, »Russische Rhapsodie«), d. h. nachromantisch-westlich orientierte Musik, waren zu wenig typisch für das gestellte Thema. Der Dirigent Lavry gab übrigens den aufgeführten Werken anständige Durchführung, der Solist *Hermann Hoppe* dem Tschaikowskij-Konzert mehr als zureichende Darstellung.

Kammermusik und Klavier

Beethoven-Programme sind zeitgemäß und erfolgreich: der kämpferische Atem dieser Musik, das Ringen zwischen egozentrischem Geist und klassischem Formbewußtsein, findet heute starken Widerhall. So erfreute das vortreffliche *Léner*-Quartett an zwei weiteren Abenden seines Zyklus sämtlicher Streichquartette Beethovens. Auch das Wiener *Kolisch*-Quartett, dessen Verdienste um die Aufführung moderner Musik bekannt ist, widmete sein zweites Konzert Beethoven, und zwar — symptomatisch — dem Beethoven der frühen und mittleren Periode. Von den drei Konzerten des *Griller*-Quartetts hörte ich den zweiten Abend mit nur passablen kammermusikalischen Leistungen: Haydn und das erste Streichquartett von A. Bax, das den Komponisten noch keineswegs stilistisch ausgeglichen und persönlich erscheinen läßt. Vielversprechend der Kompositionsabend, den die Hochschule ihrem Absolventen *Herbert Marx* einrichtete. Es handelt sich bei ihm um ein zwar noch nicht selbständiges, aber im Impuls starkes und zum künstlerischen Eigenleben drängendes Talent. Eine Konzertmusik für Kammerorchester und Klavier, die diesen Eindruck zeitigte, schloß das durchweg kammermusikalisch geartete Programm wirksam ab.

Bronislaw Huberman trat am Bußtag mit einem Kammerorchester im Riesenraum der

Skala (Bach, Händel, Beethoven) unter großem Zulauf und auch künstlerisch erfolgreich auf. Am gleichen Tag und Totensonntag musizierten *Hermann Diener* und *Erwin Bodky* in der Marienkirche die sechs Violinsonaten von Bach, in technisch gekonnter und stiltreuer Ausführung. Der junge *Tossy Spiwakowsky*, ein bereits fertiger, auf dem Wege zur Vollreife stehender Geiger, spielte mit Dr. *E. Wolff* als gleichwertigem Partner sehr geschlossen und eindrucksstark Beethovens Kreutzer-Sonate. *Roman Totenberg* verspricht wegen seiner technischen und musikalischen Anlagen ebenfalls, unter dem violinistischen Nachwuchs namhaft zu werden. Er hatte drei spielläufige, rhythmisch fesselnde neue Violinstücke von Nicolai Lopatnikoff auf dem Programm.

Der Cello-Abend des in der gesamten Musikwelt bekannten und bewunderten Meisters *Casals* bedarf nur der Erwähnung. Mit überlegener Virtuosität und subtiler Tongebung konzertierte *Maurice Eisenberg*. Die ausgezeichnet dargebotene Cellosonate op. 65 von Chopin ließ wieder die Beobachtung zu, daß das unvergleichliche Genie des Klaviers auf anderen Instrumenten viel von seiner Originalität verliert.

*

Klavierabende von grundlegender Haltung im Programm sind so selten wie wirklich aktiv auf die Zeitentwicklung reagierende Pianisten. Sehr schön der Beethoven-Abend von *Lamond*, ehrenvoll auch, daß dieser noch immer bedeutende Pianist den 140 jährigen Todestag Mozarts mit einem entsprechenden Gedächtnisprogramm feierte. Ebenfalls höchst solide der Bach-Abend des Hochschulprofessors *Richard Rößler*. Aber die wichtigste Veranstaltung im Klavierbereich der letzten Wochen erlebte man bei *Lydia Hoffmann-Behrendt*. Nicht nur, weil eine souveräne, lebendig musizierende Pianistin am Werke war; sondern diese, der neuen Literatur zugehörenden Werke wurden in ungemein differenzierter Kultur vorgetragen. Eine akademisch glatte und wenig substanzvolle Sonatine von *Max Trapp* (op. 25) nahm man zu Anfang gern mit in Kauf. Dann kamen vier Klavierstücke op. 26 von *Paul Hoeffer:* ebenso prägnante wie spielfrische Kleinformen. Außer den schon bekannten Stücken Tießens (op. 37) und Mussorgskijs »Bilder einer Ausstellung« hörte man erstmalig die zehn Konzertetüden op. 55 von *Ernst Toch*. Sie sind ganz klaviermäßig erfunden, kontrastierend in der Folge, dankbar also und über den vorliegenden, technisch gerichteten Formzweck hinaus, inhaltlich wertvoll. Auch *Johannes Strauß* hatte vier dieser bravourösen und geistreich stilisierten Toch-Etüden auf seinem Vortragsplan und führte sie vorzüglich aus, nach der vorausgegangenen, durch saubere, wirksame Faktur und beachtenswerten Gehalt sich auszeichnenden Tokkata und Fuge op. 29 von *Hugo Leichtentritt*.

Im freundlichen, unverbindlichen Rückblick gedenkt man noch einiger aufstrebender Pianistinnen: der durch Fertigkeit und Disziplin auffallenden *Eunice Norton*, dann der im Naturell und im weitgebildeten Können ähnlich angenehm wirkenden *Leonore Cortez* und der zehnjährigen, perfekt und artig im Ausdruck spielenden *Jacqueline Nourrit*.

Karl Westermeyer

OPER

BRAUNSCHWEIG. Die Spielzeit stand zunächst unter lähmender Ungewißheit, denn mit deren Ablauf erlosch der Vertrag des Intendanten *Himmighoffen*, und ein Wechsel der Leitung mußte zur Katastrophe führen, denn der treffliche Künstler hatte sich auch als Organisator, Kaufmann und hervorragender Psychologe erwiesen, der nach der alten Lebensregel: »fortiter in re, suaviter in modo« sein schwierig Amt wie der kluge Haushalter verwaltete und im Sinne des Herrn mit den zehn anvertrauten Pfunden wucherte, dafür durch den schönsten Vertrauensbeweis, nämlich vom Verwaltungsausschuß mit langfristigem Vertrag neu verpflichtet wurde. Freudiger Aufschwung belebte den ganzen Betrieb, die Künstlerschaft opferte freiwillig einen Teil der Einkünfte, durch billigere Eintrittspreise wurden weitere Volksschichten gewonnen, die Befürchtungen um das Schicksal des Kunsttempels zerstreut. GMD. *Klaus Nettstraeter*, Kapellmeister *Willy Czernik* und Oberspielleiter *Max Haas* arbeiteten einmütig mit dem Führer und gestalteten »Boris Godunoff«, »Tristan und Isolde« und den »Rosenkavalier« zu künstlerischen Großtaten. Nach der letzten Oper lud André Hertens, der Berliner Vertreter der »Société musicale«, ebenfalls von dieser Wiedergabe begeistert, den Intendanten zu Gastspielen nächstes Frühjahr mit dem Werk in gleicher Leitung und Besetzung nach Paris und Straßburg ein, denn die Leistungen von *Heinrich Voigt* vom Schauspiel als Spielleiter, *Else Gerhart Voigt* (Marschallin), *Marlene Müller* (Oktavian), *Lisel*

Sturmfels (Sophie) und *Karl Schmidt* (Ochs) brauchen keinen Vergleich zu scheuen. In Glucks »Orpheus« erwies sich der Intendant als hervorragender Spielleiter. Von *Hans Fitzners* Bühnenbildern und dem Ballett unter *Erika Köster* wirksam unterstützt, schuf er etwas ganz Neues, Szenen ohne die üblichen starren Linien und düstern Farben, voller Bewegung und Leben; die Handlung der Unterwelt löste er tänzerisch auf und erfüllte den altklassischen Stil mit neuem Geist. *Nettstraeter* hatte die Höllengeister durch seinen »Philharm. Chor« wesentlich verstärkt, durch genaueste Anpassung an Darstellung und Stimmung erzielte er harmonischen, bleibenden Eindruck, denn auch *Gusta Hammer* (Orpheus), *Marlene Müller* (Eurydike) und *P. Fänger* (Amor) boten Spitzenleistungen.

Ernst Stier

DANZIG: Durch Preissenkung, rege Werbetätigkeit und einen abwechslungsreichen Spielplan gelang es dem neuen Intendanten, *Hanns Donath*, das Interesse an der Oper merklich zu beleben. Zur Freude der Kenner wurde *Hugo Wolfs* »Corregidor« von *Cornelius Kun* recht anständig herausgebracht. Ungebrochene Lebenskraft bewies *Verdis* »Simone Boccanegra«, dessen starke Publikumswirkung seine lange Verschollenheit noch unbegreiflicher macht. In beiden Opern legitimierte sich die neue Jugendliche *Ferdinande Eglhofer*. Eine bemerkenswerte Entwicklung nimmt der Tenor *Fritzkurt Wehner*. Das zeigte sich besonders in den sehr hübschen Aufführungen von »Entführung« und »Don Pasquale«. Als Norina triumphierte *Lotte Schöne* neben der einheimischen *Betti Küper*.

Heinz Heß

DARMSTADT: Die neue Spielzeit brachte neue Männer in den wichtigsten leitenden Stellen. Gustav Hartung wiederum als Intendanten, Hans Schmidt-Isserstedt als ersten Kapellmeister und ihm beigeordnet den seitherigen zweiten Kapellmeister Karl Maria Zwißler. Leider gab es nicht auch einen neuen Kurs, da in dem bisher wenig interessanten Spielplan klar disponierende Unternehmungslust und systematische künstlerische Zielsetzung vorerst vermißt wird. *Verdis* »Macht des Schicksals«, von Zwißler musikalisch und Rabenalt szenisch achtsam geleitet, hatte gute Resonanz, *Smetanas* unverwüstliche »Verkaufte Braut«, hübsch bebildert (Schenk von Trapp) und geschickt aufgezogen (Mordo), großen Erfolg. *Puccinis* geschmackloses »Mädchen aus dem goldenen Westen« (musikalische Leitung Schmidt-Isserstedt), *Suppés* lustiger »Boccaccio« und eine belanglose Operettenneuheit, »Die Dubarry« nach Millöcker, ragten aus dem Tagesspielplan hervor.

Hermann Kaiser

DORTMUND: In der Oper fanden bis jetzt nur wertvolle Neueinstudierungen von »Aida«, »Manon Lescaut«, »Freischütz« und »Wildschütz« mit zum großen Teil neuen Kräften statt. Der außerordentlich tüchtige Operndirektor ist jetzt *Felix Wolfes* (bisher in Essen), der neue Opernregisseur *Kurt Becker-Huert* (bisher in Breslau). *Theo Schäfer*

ESSEN: Aus der vergangenen Spielzeit ist noch *Busonis* »Arlecchino« zu nennen, der in einer sehr lebendigen Aufführung herauskam. In der neuen Saison begrüßt man eine Reihe von wertvollen neuen Kräften, vor allem den jungen Tenor *Ludwig Suthaus*, der über wundervolles Material verfügt und seinen Weg bald machen wird. Der Spielplan ist nicht gerade weltbewegend, eine Folge der Sparmaßnahmen. Eine im Essener Mozartstil gehaltene »Entführung« machte mit dem neuen 1. Kapellmeister *Ewald Lengstorf* bekannt, der sich damit gut einführte. Außerdem sind zu nennen der »Barbier von Bagdad« und die umfrisierte Straußoperette »Das Spitzentuch der Königin«, über deren bleibenden Wert man sehr skeptisch urteilen kann. Die Tanzbühne nahm sich *Prokofieffs* Balletts »Der verlorene Sohn« an, das in den barbarischen Rhythmen des Mittelteils sein Bestes gibt, in den expressiven Teilen dagegen Konstruktion bleibt.

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Nach der großen und schönen Anstrengung beim »Falstaff« zeigt die Neueinstudierung von *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*« Symptome einer gewissen Ermüdung. Man braucht das nicht schwer zu nehmen, muß es aber immerhin notieren, gerade weil die Frankfurter Oper aus der schwierigen Wirtschaftssituation die richtige Folgerung angespannter sachlicher Kontrolle zu ziehen gewillt schien, die nun auch strikt durchgeführt werden muß, wenn das Institut das Recht seines Fortbestandes durch die Qualität des tatsächlich Geleisteten legitimieren will. Diesmal war die Gesamtkonstellation nicht recht glücklich. Zunächst gelang es entgegen der eigentlichen Absicht nicht, den Urboris zur Aufführung zu bekommen; wegen irgendwelcher verlegerischer Schwierigkeiten,

mit denen schleunigst aufgeräumt werden müßte, sah man sich wieder auf die Bearbeitung des unseligen Rimskij-Korsakoff verwiesen, und auch wenn man das Original nicht kennt — die Vergleichsmöglichkeit, die sich bei anderen Werken Mussorgskijs ergab, läßt bei zahllosen Details genaue Schlüsse auf die professoralen Verstümmelungen zu, die der größten Oper der Russen widerfuhren. Dann hatte man die Einstudierung einem Gastdirigenten anvertraut, der über alle möglichen handwerklichen Eigenschaften verfügen mag (ich frage mich nur, wo eigentlich das Handwerk eines Dirigenten stecken soll, wenn es nicht in der klanglichen Erscheinung des Werkes zum Ausdruck kommt —), der aber musikalisch-geistig einem Stück wie dem Boris noch keinesfalls gewachsen ist und der für die Besetzung der wichtigen vakanten Stelle des nachgeordneten ersten Kapellmeisters ernstlich nicht in Betracht kommen sollte. Schließlich konnte ich mich diesmal auch mit der Regie nicht abfinden, die, in der Absicht zu distanzieren, stilisierte; die episches Theater spielen wollte und stattdessen eine Chronik romantisch tragierte. Symbol: um die Staatsaktion klarzulegen, gab es Kino-Beschriftung — gut. Aber sie erschien in gotischen Lettern wie in einem Ufa-Geschichts-Edel-Tonfilm — und so ist der Boris nun einmal doch nicht komponiert. Bühnenbilder als Chronik-Illustrationen, obwohl doch nichts mit der Chronik so unvereinbar ist wie die neue Illustration; ein Überangebot an Ikonen; der Bewegungschor in der Revolutionsszene, die man übrigens dramaturgisch mit Recht an den Schluß gestellt hatte; eine nicht sehr überzeugend aufgeklebte Aktualität am Ende — all das zeigt eine gewisse Hilflosigkeit, die sich aus dem Verhältnis des deutschen Theaters zum russischen gewiß verstehen läßt, die es aber zu meistern gälte. Dem Boris lieh Herr *Stern* Umriß, wenn auch nicht die ganze Fülle; dichter geriet die Figur des falschen Demetrius, Herr *Wörle*; Frau *Gentner* sang ihre Polin sehr gut, und es gab eine größere Zahl prägnanter Chargen. Am schönsten gelang die Wirtshausszene, das wahre Herz der Oper, und mit dem ungeheuerlichen Lied vom Enterich die innerste Zelle ihres Geheimnisses.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Die Oper schloß ihre vorige Spielzeit mit einem groß angelegten Festspielzyklus. *Die Meistersinger von Nürnberg* unter *Karl Tutein* standen geziemend an der Spitze. Die Hauptpartien waren mit Gästen von Ruf besetzt, und zwar der Sachs mit *Josef Manowarda*, der Stolzing mit *Fritz Krauß*, der Beckmesser mit *Hermann Wiedemann*, der David mit *Erich Zimmermann*. Zwei Ensemblegastspiele italienischer Sänger, die wohl fälschlich als »Scala-Ensemble« angekündigt worden waren, folgten. Bedeutend nur der Dirigent *Arturo Lucon*, der »*Rigoletto*« und »*Barbier von Sevilla*« mit einer orchestralen Durchlichtung von solch durchgreifender Bedeutung servierte, daß man stellenweise vor unbekannten Werken zu stehen wähnte. Lucon dirigierte im Festspielrahmen auch noch »*Aïda*«, gesungen von unserem Ensemble mit dem glanzvollen *Karl Fischer-Niemann* als Rhadames und der *Vera Schwarz* und *Maria Olschewska* als Gästen. Dann folgte noch als Jubiläumsvorstellung eine gänzliche Neueinstudierung der »*Salome*« unter *Tutein* mit *Rose Pauly* und *Heinrich Rehkemper* als Johanaan. Im Landhaushof wurde als Abschluß der Festspiele dann das im Archiv des hiesigen Konservatoriums entdeckte *Mozart*-Ballett »*Die Liebesprobe*« zur Erstaufführung gebracht, ein harmloses Werk, stilistisch der »Cosi-fan-tutte«-Zeit zugehörig. — Die neue Spielzeit, die unter keinem so günstigen Stern steht, wie die verflossene, weil die Eigenwilligkeit der Intendanz ein paar hervorragende Kräfte — darunter den ausgezeichneten Regisseur *Heinrich Altmann* und den Heldenbariton *Josef Schwarz* — entfernte und durch minder gute ersetzte, darf dessenungeachtet mit einem Stand von dreitausend Abonnenten rechnen. Es gab drei Opernpremieren. Zuerst »*Angelina*« von *Rossini-Röhr*, unter *Tutein* glänzend musiziert, doch wegen mangelhafter Besetzung und Regie erfolglos. Dann »*Die Frau ohne Schatten*« von *Strauß*, als ein Ruhmesblatt in der Geschichte unserer Oper zu werten, in glanzvoller Aufmachung unter *Tutein* (Stabführung) und *Ernst Therval* (Regie) mit *Karl Fischer-Niemann*, *Paula Büchner*, *Moja Petrikorski*, *Wilhelm Tisch* und *Hela Quis*. »*Lord Spleen*« von *Lothar* unter der Leitung des Kapellmeisters *Hermann Richter* und des *Regisseurs Odo Ruepp* gefiel außerordentlich dank der musterhaften Leistungen *Gustav Wünsches* und *Tinka Wesels*. *Otto Hödel*

HAMBURG: Einer Neuinszenierung von Aubers »Stummer von Portici« blieb stärkerer Erfolg versagt: *Auber*, der den Sprung zur großen Oper nicht ganz über-

zeugend, nur durch sein gallisches Temperament gestützt, durchführte, braucht große Sänger und glänzende Ausstattung; beides blieb der von Werner Wolff musikalisch, von Tutenberg szenisch geleiteten Aufführung, teils aus Sparsamkeitsgründen, teils aus anderen gerade obwaltenden technischen Gründen vorenthalten. Mit der »Lustigen Witwe« zog die zweite Operetten-Neuaufführung dieser Saison in das Stadttheater; glücklicher Lehár, dessen Melodien im Edelschliff schöner Stimmen erstrahlen können! Der Rücktritt des Intendanten Leopold Sachse, der einstweilen dem Institut als Regisseur erhalten bleibt, ist das erste wichtigere Glied einer zu erwartenden Neuorganisation des Stadttheaters, die vorläufig bis zur endgültigen Klärung und Lösung der Sachlage die Leitung der Geschäfte in einen administrativen und künstlerischen Teil spaltet; diesen letzteren hat Generalmusikdirektor Böhm übernommen.

Max Broesike-Schoen

HALLE: Auch die Zeit fordert Tribute. Nicht nur Frankreich. So hat man hier die heroischen Stützen der Operngesellschaft entfernt und das Orchester verkleinert. Wenn *Erich Band* nun wähnte, mit lyrischen Kräften die prunk- und anspruchsvollste aller Verdi-Opern, »Aida«, aufführen zu können und ein künstlerisches Resultat damit zu erzielen, so täuschte er sich. Wohl gaben die hauptsächlich in Frage kommenden Solisten ihr Bestes, aber ein aufmerksames Ohr hörte doch heraus, daß die Grenzen des Schönen hier und da überschritten, die Stimmen überanstrengt und die Absichten doch nicht ganz erreicht wurden. Von den neuen Mitgliedern erwiesen sich als wirklich stimmbegabt *Walter Streckfuß* (Baß) im Figaro und als Falstaff, *Alfred Grüninger* und *Julius Lichtenberg*, zwei lyrische Tenöre, die zu großen Hoffnungen berechtigen, während die Soubrette *Eta Hajdu* als Cherubin und Anna nur wenig befriedigte, dagegen als Mimi überraschte. *Erich Beisbarth* kann für Heldenrollen wie Amonasro nicht in Frage kommen, doch ist er sonst gut verwendbar. *Martin Frey*

HILDESHEIM: Der neue erste Kapellmeister des Stadttheaters *Berthold Sander* wirkt belebend auf das rege Musikleben der alten Domstadt. Mit Mitgliedern der Braunschweiger Oper, die er von seiner früheren Tätigkeit genau kennt, gestaltete er »Die Zauberflöte« und »Lohengrin« zu Festvorstellungen, den Kindern der leichtgeschürzten Muse verleiht er eine starke persönliche Note und gewinnt ihnen immer neue Freunde. Die Volkskonzerte mit der gut eingespielten Stadtkapelle, bisher ein Wagner- und ein Romantiker-Abend, fanden vor ausverkauftem Hause statt und erwarben dem sympathischen Dirigenten die Gunst aller Musikfreunde. *est.*

KÖLN: Die wirtschaftlichen Fragen des Theaters werden zur Zeit von der Presse mit mehr Leidenschaft, als der Sache frommt, behandelt. Das Kölner Theater ist nicht in die planwirtschaftlichen Vorschläge einbezogen worden, die das Oberpräsidium in Koblenz für den Niederrhein gemacht hat und die wenig Aussicht auf Erfüllung haben. Doch hält die Regierung lediglich auf Grund vergleichsstatistischen Materials ohne genaue Kenntnis der Kölner Verhältnisse in einer Denkschrift eine Ersparnis von einer Million in Köln für möglich, wogegen die Stadtverwaltung eine Herabsetzung des Zuschusses um 350 000 und noch um 100 000 Mark mehr für die nächste Spielzeit als letztmögliches Zugeständnis erklärt. Es ist zu erwarten, daß die Regierung sich von der Sonderstellung der Kölner Oper im Rheinland überzeugen läßt. Der Zuschuß war auf 1,6 Million angesetzt. Der Kampf um das Theater wird bei der neuen Bewilligung des Etats von neuem entbrennen. In der Oper ist sonst nur eine gelungene Neueinstudierung des *Verdi*schen Maskenballs durch Kapellmeister Fritz Zaun und den Spielleiter Erich Hezel, sowie die Wiederaufnahme der Walküre in einer vom Intendanten M. Hofmüller überwachten Inszenierung bemerkenswert.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Das Königsberger Musikleben hat seinen neuen Oberleiter: Scherchen ging, *Vondenhoff* kam. Er hat sich namentlich in der Oper vorzüglich eingeführt. Mit einer kammermusikalisch ausgefeilten Aufführung von *Mozarts* »Cosi fan tutte« begann er, brachte die Meistersinger sehr schön heraus und gab vor allem mit der Königsberger Erstaufführung von *Hindemiths* »Neues vom Tage« Beweise einer nicht alltäglichen Begabung. Die Aufführung stand auch in Szene und Regie auf besonderer Höhe. Intendant *Schüler* hatte sich der Sache in eigener Person mit ganzer Liebe angenommen. Der Erfolg war herzlich. Als Regisseur ist im übrigen *Wolfram Humperdinck* fest verpflichtet, der vor allem den »Freischütz« so gut herausbrachte, daß er sich — ein seltener Fall

hier — seit zwei Monaten schon im Spielplan hält.
Otto Besch

LEIPZIG: Die Oper, von jeher sorgsam auf die Pflege der Spieloper bedacht, brachte in einer außerordentlich geglückten Neuinszenierung und musikalischen Neueinstudierung *Boieldieus* »*Weiße Dame*« in einer *völlig neuen Textgestaltung* von *Gustav Brecher* heraus. Die alte Forderung Kretzschmars, daß bei Opernübersetzungen der völligen Übereinstimmung von Wort und Ton, so wie sie die Urfassung kennt, die größte Bedeutung beizumessen sei, hat in Brecher schon seit Jahrzehnten einen leidenschaftlichen Verfechter gefunden. Bereits 1911 erschien seine Broschüre »Opernübersetzungen«, die mit der alten Schlamperei auf dem Gebiet des Opernübersetzens in scharfer, wenn auch zum Teil humoristischer Form gründlich aufräumte. Inzwischen hat Brecher selbst mit mehreren mustergültigen Übersetzungen den Beweis erbracht, daß es sehr wohl möglich ist, auch mit der schwerer dahin fließenden deutschen Sprache der romanischen Oper, und insbesondere der Spieloper beizukommen, wenn man sich nur die nötige Zeit dazu nimmt und die Worte sorgfältig, möglichst ohne alle Konsonantenhäufungen, auswählt und schließlich vor allem jeden falschen Dichterehrgeiz beiseite läßt, dafür aber ohne jede Einschränkung dem Original zu seinem Recht verhilft. In diesem Geist ist auch Brechers neue deutsche Fassung der »Weißen Dame« gehalten. Der Erfolg bekundete sich bei der Erstaufführung in einer wesentlich gesteigerten Eingänglichkeit des Werkes, dessen Handlung bei so vielen Aufführungen den meisten Besuchern leider unverständlich bleiben mußte. Ob freilich angesichts der herrschenden Bequemlichkeit und Schwerfälligkeit unserer Opernleiter und Bühnensänger dieser neuen Übersetzung die ihr gebührende Verbreitung zuteil werden wird, bleibt abzuwarten. In jedem Falle aber ist es dankenswert, daß der Verlag Bote & Bock (Berlin) die Arbeit Brechers gedruckt und so unseren Theaterleitern die Möglichkeit gegeben hat, sich von den Vorzügen der neuen Fassung durch Vergleich mit der althergebrachten zu überzeugen. — Der überaus starke Publikumserfolg der Aufführung beruhte im übrigen auf prächtigen Bühnenbildern von *Aravantinos*, auf der lebensvollen Inszenierung von *Brügmann* und auf der glänzenden gesanglichen Vertretung der männlichen Hauptpartie durch *August Seider*, dessen Verpflichtung für die Leipziger Oper einen außerordentlichen Gewinn bedeutet.
Adolf Aber

MAGDEBURG: Im Spielplan dominierte in den ersten Spielmonaten *Verdi*. Mit einer von Heinrich Altmann inszenierten »Aida« erhielt die Spielzeit einen verheißungsvollen Auftakt, mit der Erstaufführung des »Nebukadnezar«, des Frühwerkes Verdis, erfuhr sie ihre bisher höchste künstlerische Steigerung. *Walter Beck*, der Dirigent beider Aufführungen, betonte im »Nebukadnezar« den Charakter des oratorienhaften Dramas, er steigerte die großartigen Chöre zu hinreißenden Leistungen. *Neudegg* ordnete durch Betonung der biblischen epischen Wucht des Geschehens die Szene sinnvoll der musikalischen Führung unter, so daß eine Aufführung von großer Geschlossenheit zustandekam. — Neben Verdi ist es *Wagner*, dessen Werk nach wie vor den Charakter des Spielplans mit bestimmt. Eine ausgezeichnete Lohengrin-Inszenierung (Regie: Heinrich Altmann) führte unter der Leitung von Beck zu einer Neugeburt des Werkes aus dem Geist der Musik heraus. Eine Tannhäuser-Inszenierung (Regie: Altmann, musikalische Leitung: Siegfried Blumann) blieb freilich bedauerlich weit hinter dem hier aufgestellten Vorbild zurück. *Mozarts* »Entführung aus dem Serail« brachte es unter Becks und Neudeggs Leitung zu neun Aufführungen, denen vier Wiederholungen des in der vergangenen Spielzeit mit so großem Erfolg uraufgeführten »Idomeneo« zur Seite traten. Eine reizende Neuinszenierung von *Rossinis* »Barbier von Sevilla«, *Puccinis* »Boheme« und »Madame Butterfly«; *Lortzings* »Wildschütz«, den Ruprecht Huth sehr geschickt inszenierte, *Walter Müller* sehr temperamentvoll dirigierte; *Kienzls* »Evangelimann«, auf dessen alte Zugkraft große, aber voraussichtlich doch unerfüllt bleibende Hoffnungen gesetzt wurden, ergänzen das Repertoire der Abonnementvorstellungen. Zu einem Sonderfall wurde ein Abend mit *Humperdincks* »Hänsel und Gretel«. Daß der Oper so hervorragende Kräfte zur Verfügung stehen wie u. a. der jugendliche Heldentenor Kurt Rodeck und der lyrische Tenor Heinz Daum, sowie eine ganz junge »Hochdramatische«, Grete Kraiger, die über eine phänomenale Stimme und gute Bühnenerscheinung verfügt, ist ein Glücksfall, der in Anbetracht der gegenwärtigen schwierigen Verhältnisse nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.
L. E. Reindl

NEW YORK: Die Oper brachte als erste Premiere *Weinbergers* »*Schwanda*« heraus, der auch hier ein Erfolg zu werden verspricht. Die Besetzung mit Friedrich Schorr in der Titelrolle war kein glücklicher Griff. Trotz seiner herrlichen Stimme ist Schorr für eine so spielerische Partie wenig geeignet. Er hat zu wenig Humor, und seine majestätischen Bewegungen rufen manchmal die Erinnerung an seinen unvergleichlichen Wotan wach. Maria Müller, als Erscheinung entzückend, sang stellenweise sehr schön, aber ihre Höhe ist etwas scharf geworden. Als Babinsky trat Rudolf Laubenthal, stimmlich reizlos, auf. Die Branzell war eine schön singende, imponierende Königin. Glänzend Ivar Andrésen als Magier und ein amüsanter Teufel Gustav Schützendorff. Die Kostüme waren farbenprächtig und kostbar, die Bühnenbilder, von Urban, außergewöhnlich schön und zum Teil stimmungsvoller als die der Berliner Vorstellung. Nur das Verschwinden der Hölle kann wegen der hiesigen veralteten Bühneneinrichtung nicht stattfinden. Als neuer Regisseur führte sich Hanns Niedecken-Gebhardt ein; er zeigte manchen netten Einfall, nur einzelne Stellen waren etwas überkarikiert. *Jerome D. Bohm*

PARIS: Die Opera comique war in den letzten Tagen das Ziel vieler Musikfreunde, da es die Leitung verstand, eine Reihe interessanter Vorstellungen zu ermöglichen. Zunächst bot man unter dem übrigens irreführenden Titel »Die Bayreuther Oper in Paris« eine Aufführung von »*Tristan und Isolde*« mit *Franz von Hoeßlin* als Dirigenten. Dieses begrüßenswerte Ereignis stand auf beträchtlichem Niveau, wofür allein schon die Namen hervorragender Solisten, wie Larsen-Todsen, Lauritz Melchior, Josef v. Manowarda, bürgten. Die Aufführungen erreichten aber nirgends Höhe und Eindringlichkeit von Bayreuth, so daß in den biederen Parisern von der Bedeutung Bayreuths leicht ein schiefes Bild entstehen könnte. Nanny Larsen-Todsen sang außerdem im Konzertsaal und erfreute in der Großen Oper mit einer ausgezeichneten Wiedergabe der Brünnhilde. Mit dem Namen Bayreuth wird in Paris viel Mißbrauch getrieben. So hatte auch Ellen Overgaard als Visitenkarte ihre ehemalige Mitwirkung an den Bayreuther Festspielen aushängen und versagte trotzdem in einer konzertmäßigen Aufführung des Tristan völlig. Ebensowenig rechtfertigte der Tenorist Otto Wolf seine angezeigte Zugehörigkeit zur Münchener Nationaloper. *Schaljapin* begeisterte die Herzen aller mit unvergeßlicher mimischer und vor allem gesanglicher Verkörperungen des Basilio aus »Barbier von Sevilla« und des Don Quichote aus der gleichnamigen Oper. In der Großen Oper gab man wieder einmal »Die Meistersinger von Nürnberg«, wo neben einer unzulänglichen musikalischen und szenischen Darstellung eine dem Text entgegenstehende Übersetzung zu bemängeln wäre.

Otto Ludwig Fugmann

ROM: Zum erstenmal hat Rom Gelegenheit gehabt, eine vollständige russische Operngesellschaft zu beherbergen. Es fanden vier Aufführungen statt, zwei des »Boris Godunoff« von Mussorgskij, je eine der »Kowantchina« von Mussorgskij und der »Sznegowrowka« von Rimskij-Korssakoff. Den größten Erfolg hatte der Boris Godunoff, der den Römern bereits vertraut war. Allerdings ergab die russische Wiedergabe die Unzulänglichkeit der italienischen. Diese letztere ging so weit, daß man z. B. in Neapel die wichtigste Expositionsszene, das erste Erscheinen des falschen Dimitri im Grenzwirtshaus, gestrichen hatte.

Maximilian Claar

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater hatte mit einer Werbevorstellung des »Tannhäuser« einen vollen Erfolg. Als Eröffnungsvorstellung brachte man in einer sehr sauberen Aufführung Mozarts »Idomeneo« in der Neubearbeitung von R. Strauß heraus, die auch in Weimar gemischte Gefühle erregte. Der »Barbier von Bagdad« entzückte in seiner Originalfassung an jener Stelle, wo er 1858 von einer Parteiclique niedergezischt worden war. *Otto Reuter*

WIEN: Nach einer hoffnungslosen Reprise der »Traviata« — einer Aufführung ohne halbwegs plausible Traviata, ohne verführerischen Tenor, ohne überzeugenden Bariton und vor allem ohne Kapellmeister mit zündendem Brio — wurde »Der Musikant«, die liebe, köstliche Oper *Julius Bittners*, wieder ins Repertoire aufgenommen. Als echter, ursprünglicher, als hundertprozentiger Österreicher hat Bittner mit den Vorzügen auch die gewissen Schwächen seiner Bestimmung zu tragen. Er ist, wie wenige, reich an blühender Begabung, an Phantasie, an Einfall, an künstlerischer Einbildungskraft, muß es aber mit in Kauf nehmen, daß eine letzte Fähigkeit fehlt, mit der sich die vielfachen Begabungen

disziplinieren und planmäßig organisieren ließen. An Ursprünglichkeit, an primärem Inspirationsstoff besitzt Bittner genug, um mehrere erfolgreiche Opernkarrieren zu bestreiten. Das bezeugt auch sein »Musikant«; er ist als Ganzes ein plastischer musikdramatischer Einfall, und deutlich spürt man den innigen geistigen Zusammenhang zwischen szenischer, dichterischer und musikalischer Erfindung. Kein Zweifel, mit der Figur der Friederike, dem »Geigerl« von Seelenadel und Herzensgröße, ist gleichzeitig jenes anmutsvolle D-dur-Thema entstanden, das sich in leichtfüßigen Sprüngen — zwei Quarten, eine Septime — schlank und rank zur Tonika aufschwingt. Es ist die hübscheste Melodie der Oper, wie ja auch Friederike, die zärtlich Wartende, im Personal des Stückes das kostbarste Kleinod darstellt. Auf den Flügeln dieses Einfalls hebt sich dann namentlich die Schlußszene in die Sphäre reinster Poesie; es klingt und singt in inniger Herzensgemeinschaft, und wenn die Liebenden schweigen, gerührt und versunken, läßt sich der beziehungsvolle Segensspruch des Nachtwächters vernehmen: Volksliedzauber weht über die Szene, Lortzing-Stimmung in nachwagnerischer Tönung. Weniger sicher wird die Hand, wenn sie sich anschickt zu »komponieren« oder im dramatischen Pathos die Faust zu ballen. Indessen, auch diese Unbeholfenheiten im technischen Belang sind uns lieb, sie gehören zu dieser Persönlichkeit, die durch eine Musik routinierter Handgriffe nur verfälscht werden würde. Die Aufführung mußte sich mit Kräften von geringerem Format bescheiden.
Heinrich Kralik

WUPPERTAL: Man bemühte sich auch hier um eine Neubelebung des (alten) »Tannhäuser«. Leider sank man dabei auf der Bühne und im Orchester aus der Weihe und Poesie des Werkes ins Allzumenschliche herab, machte aus der Venus eine Dame von Halbwelt und aus dem Landgrafen einen etwas sanguinischen Junker. Mit mehr Glück bemühten sich Elisabeth und Wolfram um den Stil. Noch bedenklicher war der Schluß: aus dem Venusberg gelangte man nicht zurück zum Gnadenbild, sondern — in eine Kapelle der Wartburg. Der Regisseur begründete diesen schon musikalisch unmöglichen Willkürakt mit Wagners Wort: »Kinder, schafft Neues!« Sapienti sat! *Walter Seybold*

ZÜRICH: Die Vorbereitungen für *Alban Bergs* »Wozzeck« schränkten die Bewegungsfreiheit der Zürcher Bühne in den ersten Spielwochen etwas ein, doch halfen der »Rosenkavalier« und eine Neueinstudierung von Méhuls »Joseph« über die Spielplannöte hinweg. Mit der »Wozzeck«-Aufführung (der ersten in der Schweiz) wurde eine völlig außergewöhnliche Leistung vollbracht. Man muß schon ins letzte Vorkriegsjahr auf die erste außerbayreuthische »Parsifal«-Aufführung zurückgreifen, um eine Vergleichsmöglichkeit zu finden. Über die suggestive Gewalt des Bergschen Werkes, das in Zürich (wo Büchner begraben liegt) zwar auf besondere Anteilnahme rechnen durfte, dem aber doch niemand sieben volle Häuser zu prophezeien gewagt hätte, — über die Genialität dieser einzigartigen Schöpfung braucht an dieser Stelle nicht mehr gesprochen zu werden, wohl aber muß der Aufführung, die unter *Robert Koliskos* hingebender Musikleitung und unter *Tredes* Regieführung aus jedem Mitwirkenden das Beste herauszuholen wußte, als einer Höchstleistung rühmend gedacht werden. Um die Hauptgestalten machten sich Walter Wenzlawski (Wozzeck), Elisabeth Delius (Marie) und Karl Ostertag (Hauptmann) in besonderem Maße verdient. — Entspannend wirkte dann Umberto Giordanos wirkungsvoller »André Chenier«, den Max Conrad in einer frischen und vorteilhaft besetzten Aufführung herausbrachte. *Willi Schuh*

KONZERT

BRAUNSCHWEIG: *Die Abonnementskonzerte des Landestheaters*, von *Klaus Nettstraeter* betreut, bilden den Mittelpunkt des öffentlichen Musiklebens; im ersten führte sich der Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, *Simon Goldberg*, mit Brahms' Violinkonzert glänzend hier ein und wurde, wie der Dirigent, nach Rudi Stephans »Musik für 7 Saiteninstrumente« sowie der 6. Sinfonie Tschaikowskijs außergewöhnlich geehrt. *Willi Sonnen* leitete Haydns »Schöpfung« mit der »Singakademie« erfolgreich und vielversprechend, ihm schloß sich *Otto Sommer*, Hugo Rüdels Mitarbeiter in Bayreuth, mit dem Musikverein ebenbürtig an. Die talentvolle Pianistin *Hertha Kluge* spielte Webers Konzertstück und Haydns Konzert (D-dur) einwandfrei, Schuberts »Tragische Sinfonie« und die »Hebriden«-Ouvertüre von Mendelssohn bildeten den Rahmen. Der Kammermusik sind fünf Abende eingeräumt, deren ersten das *Guarneri-Quartett* bestritt. Die Vortragsfolge Beethovens Quar-

tette (op. 95 und 131), durch das Trio (op. 8) verbunden, spricht für die Einschätzung des Publikums. Mehrere Gesangvereine machten durch Zusammenschluß aus der Not eine Tugend, denn sie ermöglichten dadurch erhebliche Senkung der Kosten und Aufführung größerer Werke. Der neue Dirigent des Lehrer-Gesangvereins, *Willy Czernik*, verdiente sich auf diesem Gebiet mit »Fausts Verdammung« von Berlioz die Sporen. Fremde Künstler übernahmen auf eigenes Risiko keine Reise hierher, aber zwei hiesige beliebte Sängerinnen, *Susanne Kirsch* und *Marg. Horn-Linde*, wurden für ihren Mut belohnt, denn der äußere Erfolg eines höchst genußreichen Lieder- und Duett-Abends entsprach vollständig dem künstlerischen. *Ernst Stier*

DANZIG: Zwei hiesige Konzertvereinigungen haben aus ihren Programmen alles Tantiemenpflichtige gestrichen, weil sie sich mit den Aufführungsrechtsgesellschaften nicht einigen konnten. Wenn diese heute noch »auf Preise halten«, beweisen sie einen verhängnisvollen Mangel an Verständnis für die kritische Lage des Konzertwesens. Auch berühmte Gäste, wie *Huberman*, finden nur schwach besetzte Säle vor. Bemerkenswert war *Petris* großartige Wiedergabe des c-moll-Konzerts in einem Beethovenabend der Philharmonischen Gesellschaft unter *Henry Prins*. *Edwin Fischer* musizierte mit seinem Kammerorchester Bach und Mozart, leider in seiner klangschwelgerischen Bachdeutung immer mehr vom altklassischen Ideal abrückend. *Heinz Heß*

DARMSTADT: Zuerst die Sinfoniekonzerte im Landestheater, die unter die Kapellmeister Schmidt-Isserstedt und Zwißler geteilt sind. Ihr Programm ist vielversprechend. Neuere kommen umfänglicher zu Wort, Debussy (Nocturnes), Dukas (Zauberlehrling). Strawinskij erschien als Gast und Anwalt eigener Werke. Auch in der Chormusik hörte man Wesentliches: den Berliner Domchor, eine achtbare Aufführung der Brucknerschen f-moll-Messe durch den »Musikverein« (Leitung: Schmidt-Isserstedt), Händels »Herakles« durch den »Volkschor« (Leitung: Noack), die große deutsche Messe, reifes Alterswerk *Arnold Mendelssohns* durch den Ludwigshafener Beethovenchor. Die Akademiekonzerte (Leitung: Schmitt) bringen erstrangige Virtuosen mit großer Anziehungskraft (die Morini, Giannini u. a.), teilweise als Liebhaberorchesterkonzerte des »Instrumentalvereins«.

Systematische Kammermusik gibt es spärlich, konsequente Pflege neuer zeitgenössischer Musik leider überhaupt nicht. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: Die westdeutsche Erstaufführung des Oratoriums »Das Unaufhörliche« von *Paul Hindemith* als Städtisches Chorkonzert hinterließ recht zwiespältige Eindrücke. Der Text von Gottfried Benn ist expressionistisch geartet, von Pessimismus und Reflexion überwuchert und stellt mit wenig plastischen, vielfach unpoetischen Mitteln eine Art Geschichte der Menschheit auf. Das »Unaufhörliche« soll, im Anschluß an eine Einführung, etwas wie eine Umgestaltung des alten Worts von Heraklit (450 v. Chr.) »Alles fließt« darstellen. Die Musik zu der oft sehr unklaren »Dichtung« ist merkwürdig akademisch und nicht immer klangschön geartet; vieles scheint gegen die Stimmen geschrieben. Doch sind die Soli ansprechender als die Chöre, die zum Teil verdoppelt und zuletzt mit Knabenchor in ungefähr Bachscher Art (mit Trompetenunterstützung) gehalten sind. Die große Mühe unter *W. Siebens* Leitung, die in allen Teilen anzuerkennen war, fand ehrlichen Achtungserfolg. Die stimmbegabten tüchtigen Solisten waren *Jenny von Thillot* (Sopran), *Josef Witt* (Tenor) und *Ewald Kaldeweier* (Baß). — In den *Sinfoniekonzerten* unter der gleichen energievollen Leitung gab es u. a. Mahlers fünfte Sinfonie, Berlioz' Ouvertüre zu »Beatrice und Benedict«, Richard Strauß' Suite »Der Bürger als Edelmann« und Neuheiten von Lopatnikoff und Toch. Die sehr erfolgreichen Solisten waren *Elly Ney* und *Gustav Havemann*, der Joachims jetzt seltener gehörtes schwieriges »Violinkonzert« ausgezeichnet spielte. — *Sigrid Onegins* vielseitige, tonlich und im Vortrag hervorragende Kunst hinterließ mit einem eigenen Abend außerordentliche Wirkung. — Das *dreißigjährige Bestehen* des *Städtischen Konservatoriums* wurde mit mannigfaltigen Veranstaltungen (Programme von

Bach bis in die neueste Zeit) entsprechend begangen. — *Gerard Bunk* brachte mit dem »Bachverein« und dem »Musikverein Unna« das »*Deutsche Requiem*« von Brahms zu wohlgelungener Aufführung. *Hilde Wesselmann* und *Clemens Kaiser* waren die zuverlässigen Solisten. *Theo Schäfer*

ESSEN: Die Lage der städtischen Sinfoniekonzerte, die übrigens fast allein noch das Essener Konzertleben verkörpern, wird charakterisiert durch die Kluft zwischen geplantem und ausgeführtem Winterprogramm. Vorgesehene neue Werke wurden abgesetzt, weil die Kosten für das Material nicht getragen werden können. Bisher war infolgedessen das »Divertimento für kleines Orchester« des Bochumers *Emil Peeters* die einzige Neuheit. Peeters, ein Musiker von vorbildlich ernster Haltung, legt hier ein etwas sprödes Werk vor, das manche Qualitäten aufweist, für ein Divertimento aber zu reflexiv ist. Der Saisonschluß wird uns im übrigen vor schwere Opfer stellen. Vorausgesetzt, daß uns die Fusionierung nicht das Orchester nimmt, wird die Frage des Nachfolgers für den nunmehr 72jährigen *Fiedler* bei der gespannten Situation des Essener Musiklebens die Gemüter stark erhitzen. Vorläufig ist das Dunkel noch nicht zu durchschauen. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: Die Montagskonzerte des Sinfonieorchesters haben, sehr verdienstlicherweise, einen ganzen Abend *Strawinskij* zur Verfügung gestellt und Gelegenheit geboten, seine jüngste Entwicklung weiterzuverfolgen oder was bei ihm heute an Stelle einer Entwicklung sich zutragen mag. Den Beginn machte *Petruschka*, vom Komponisten meisterlich dirigiert; die Stildistanz, die sich mittlerweile zwischen den Hörer und das koloristische Werk legte, schadet ihm nichts, sondern stellt es eher sicher als eines der gültigsten Resultate der neuen Musikbewegung. Dann das jüngste Opus, das *Violinkonzert*, vielleicht das bestformulierte, kompositorisch reichste und souveränste Stück aus der neoklassizistischen Zeit und dennoch nach Fee und Capriccio einigermaßen enttäuschend: die Unterwelt, die dort die klassischen Linien und Verkürzungen zu beglänzen vermocht hatte, ist wieder zugefallen, ganz klassisch und positiv und mit einem sehr falschen Bach geht es weiter, und die Partikeln aus romantischen Violinkonzerten, die etwa im ersten Satz noch geistern, sind in den Beton so fest eingemauert, wie es der Volksaberglaube mit Hunden bei einem Neubau fordert. Von der surrealistischen Exkursion ist nichts zurückgeblieben als eine größere Freiheit in der Disposition der klassizistischen Mittel — vor allem des Instrumentalklanges. Strawinskij dirigierte unerschütterlich, und *Dushkin* spielte authentisch und als großer Geiger zugleich. Den Beschluß machte, von *Rosbaud* vorzüglich dargestellt, die *Psalmensinfonie*, deren gequält-unmenschlicher Ausdruck wenigstens ihre eigene Unmöglichkeit ausspricht; die überhaupt ein paar sehr merkwürdige Stellen hat und nach einmaligem Hören sich nicht bewältigen läßt. Nur soll man in ihrer negativen Mystik nicht nach russischen Urgefühlen suchen — hier ist das Atelier die Kapelle, die Staffelei der Hochaltar, und Paris vaut bien une messe, wenn es auch eine schwarze ist. — Strawinskij gab es auch im *Museum* unter *Steinberg*, das frühe Scherzo op. 3, sehr bunt und lustig; instruktiv daran ein Mangel eigentlich polyphoner Begabung im Ursprung, der vielleicht manches im kompositorischen Schicksal Strawinskijs erklärt. Der unbeschreiblich glanzvolle, im Wortsinn phänomenale Geiger *Milstein* spielte — warum? — das Tschaikowskijkonzert und ließ diesmal virtuose Gefährdungen wie das Verschleifen der Phrasen erkennen, die er bannen sollte, ehe sie akut werden. Ende: Straußens Domestica, der nun auch die neuen Tempi nicht mehr helfen. Sie wurde sehr brillant gespielt. — Im nächsten Montagskonzert ein wunderbares, sehr frühes Divertimento von Mozart; Beethovens G-dur-Konzert, von *Elly Ney* auf ihre sehr romantische Weise, doch mit bemerkenswerten Tendenzen zur Objektivation gespielt; als Hauptstück die Dritte von *Bruckner*, die unsakral und dynamisch mit einem ersten Satz einsetzt, der die Möglichkeit eines anderen Bruckner zeigt als dessen, der sich realisierte, dafür aber in den anderen Sätzen hinter den reifen Werken doch sehr zurücksteht. — Das *Amar-Quartett* arbeitet weiter und zeigt sich um charakteristische Programme bemüht. Jüngst gab es, zwischen Mendelssohn und Dvorak, die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe von *Debussy*, eines der letzten und kostbarsten Stücke aus seiner Hand, einzig vergleichbar südlichen Landschaften von Cézanne: im Zauberkreis ihres rätselhaften Gelingens darf man zugleich sich kühlen am Umriß der Form und wärmen am Licht, das noch um die Konstruktion vibriert. Die Aufführung durch den Bratschisten *Kraack*, den Flötisten *Gelfius*

und die Harfenistin *Stein* verdient besondere Anerkennung.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Im Rahmen der Festspiele wurde ein Sinfoniekonzert unter *Oswald Kabasta* gegeben, das die »Dritte« von *Gustav Mahler* und dessen »Lied von der Erde«, seit Jahrzehnten hier nicht gespielt, erfolgreich brachte. Der Steirische Tonkünstlerbund machte einen Premierenabend, wobei als Neuheiten seiner Mitglieder gebracht wurden: ein Streichquartett *Hermann Kundigrabers*, ein »Konzert im alten Stil« für drei Violinen von *Hermann Grabner*, Lieder von *Oskar C. Posa* und »Serenade für Streichtrio« von *Roderich Mojsisovics*. — Der »Gau Graz« des österreichischen Arbeitersängerbundes brachte als Novität »Das Lied vom Arbeitsmann« von *Ottmar Gernstner*, eine großangelegte, durchaus ernst zu nehmende Komposition mit Chor, Orchester, Sprechchor und Soli, zu wirksamster Aufführung. — Die Pianistin *Poldi Mildner*, ein halbes Kind, die in Graz vor ein paar Dutzend Menschen zum erstenmal öffentlich aufgetreten war, konzertierte diesmal im größten Saal der Stadt, der überfüllt war. Es handelt sich um keine snobistische Sache, sondern um ein technisches Phänomen, dem verblüffende Beseeltheit des Ausdruckes überdies noch eigen ist. — Die Sinfoniekonzerte des *Städtischen Orchesters* brachten unter *Posa* als Novitäten bis jetzt: *Bach-Schönbergs* Präludium und Fuge für großes Orchester, *Franz Schmidts* Variationen über ein Husarenlied und den Bolero von *Maurice Ravel*.

Otto Hödel

HALLE: In den Städtischen Sinfoniekonzerten ist insofern eine Veränderung eingetreten, als die öffentlichen Hauptproben in Fortfall kommen. Auf diese Weise ist das Theater gut gefüllt. *Erich Band* blieb als Dirigent Beethoven in der 5. und 8. Sinfonie noch mehr schuldig als Mozart in der Es-dur und g-moll. Doch begleitete er sehr elastisch die Pianistinnen *Renata Borgatti* (Beethoven: Es-dur-Konzert) und *Gisela Binz* (Mozart: d-moll-Konzert).

Im I. Philharmonischen Konzert der Berliner Philharmoniker unter *Georg Göhler* wurden wertvolle Schätze aus der Barock- und Rokokozeit in vollendeter Weise geboten; im II. gab es einen schwer verdaulichen Strawinskij (Capriccio für Klavier und Orchester) mit dem Komponisten am Flügel. Die D-dur-Sinfonie Beethovens litt unter der Kühle der Auffassung des Dirigenten. Eine Bereicherung unseres Konzertlebens sind die Konzerte der Kammerorchester-Vereinigung von *Benno Plätz* mit *Margit Lonyi* am I. Pult der Violinen. Schon der erste Abend versprach viel edle Genüsse.

Martin Frey

HAMBURG: *Eugen Papst* führte in den Mittwochkonzerten eine Suite op. 25 des Hamburger Komponisten *Rob. Müller-Hartmann* auf, die sich wieder, wie bisher alle Werke Müller-Hartmanns, als klar gebaute, reinlich instrumentierte und den Suitenton in Erfindung und Stimmung glücklich treffende Musik dokumentierte. Die Ortsgruppe der I. G. N. M. wartete in ihrem zweiten Konzert, für das das Berliner Streichquartett mit Trina Westermann (Klavier) verpflichtet war, mit einem Programm, das »ältere« und neuere Kammermusik der jüngsten Epoche mischte. Fast durchweg Werke, die im Stil oder Ausdruckswillen, im Vergleich ihrer Zeit- und Inhaltswerte, zu interessieren vermochten: so *Wladimir Vogel* (Streichquartett), *Martinu* (Klaviertrio), *Hanns Eisler* (Streichduo), *Heinz Tiessen* (Duo für Klavier und Violine) und als Uraufführung eine Toccata quasi una fantasia für Klavier von *Alois Haba*. Die deutsch-französische Gruppe machte mit einem Bläser-Sextett von *Albert Roussel*, einer knapp gefaßten, echt französischen kleinen einsätzigen Arbeit voll anziehender pittoresker Einfälle, und dem Trio für Klavier, Oboe und Fagott von *Francis Poulenc* bekannt, das in seiner neoklassizistischen Klarheit vorläufig zu Poulencs besten Arbeiten gerechnet werden kann. In einem Orgelkonzert von Gustav Knak hörte man als Erstaufführung *Kaminskis* »Triptychon« für Bariton (oder Alt) mit Orgel, das schon in seinem Text, wundervollen orphischen Worten aus den »Gathas« des Zarathustra, dem buddhistischen Pali-Kanon und dem Wessobrunner Gebet eine hochgestimmte religiöse Sphäre um sich breitet. Die hiesige Volksmusikschule setzte sich in einem Kirchenkonzert der Katharinenkirche für mittelalterliche Vokal- und Orgelmusik ein. *Bruno Walter* dirigierte unter tosendem Beifall *Mahlers* »Lied von der Erde« mit Sabine Kalter als groß empfindender Solistin. Begabte junge Künstler stellten sich in Marion v. Stillfried (Klavier) und Gerda Amberg (Sopran) vor.

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Unser in diesem Winter hauptsächlich von Vortragsgenossenschaft

ten gestütztes, zur Zeit verhältnismäßig reges Konzertleben betritt äußerst vorsichtig musikalisches Neuland. Man scheint der experimentierenden Linearisten überdrüssig zu sein und schaut sich ganz im Sinne der Zuhörer wieder nach traditionsgebundener, aus dem Innern strömender Musik um. Zu dieser Art Musik sind die *Mozartvariationen von Adolf Busch* zu zählen, mit denen uns *Fritz Busch* an der Spitze der *Dresdner Philharmonie* bekannt machte. Das die Formprobleme mit echtem Musikergeist überwindende Werk birgt in seinem geradlinigen Wesen ein ganzes Füllhorn musikalischer Reize, die in der Aufführung zu klangverklärter Lebensfülle erstanden. Eine andere Neuheit stellte im Städt. Opernhaus das 2. Abonnementskonzert zur Diskussion: *Max Trapps 4. Sinfonie.* Das in seinen kühn aufgebauten Ecksätzen unter Ausschöpfung aller Mittel des Orchesters zu Kraftorgien neigende Werk gelangt bei seinem schmerzgeborenen Largo in die besinnliche Sphäre tönenden Erlebens, in deren Schatten auch das rhythmisch auflebende nachfolgende Allegretto verharrt. In *Rudolf Krasselt* erstand der Sinfonie ein einfühlsamer Ausleger.

Albert Hartmann

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten erfreute Abendroth durch eine volkstümliche, musikalisch prächtige Aufführung den Freiheitsgedanken verherrlichenden Oratoriums *Judas Makkabäus* von *Händel.* Von den Solisten sind vor allem Amalie Merz-Tunner und Louis van Tulder anerkennend zu nennen. Zum erstenmal kam als Gast der Gürzenichkonzerte *Strawinskij* nach Köln, um sein Klaviercapriccio mit Orchester zu spielen und mit dem Geiger *Samuel Dushkin* sein neuestes Violinkonzert aufzuführen. Der Eindruck der Persönlichkeit des Komponisten war stark. Die Gesellschaft für neue Musik brachte nach einem von Philipp Jarnach und Egon Petri bestrittenen *Busoni*-Abend eine Aufführung von sieben Stücken des Augsburger Tafelkonfekts, zu der sie sich mit der hiesigen Musikantengilde verbunden hatte. Das barocke Liederwerk des *Valentin Rathgeber*, zu dem Otto Brües kraftvoll anschauliche, verbindene Verse geschrieben hatte, fand unter der Leitung von Hans Wedig weithin Widerhall.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: In den Konzerten hat *Bruno Vondenhoff* nun ebenfalls das erste Wort. Zum erstenmal stehen Oper und Sinfoniekonzerte unter einheitlicher Leitung. Obwohl die bisherige Konzertpraxis des neuen Mannes verhältnismäßig klein war, macht er auch nach dieser Richtung vorwiegend günstigen Eindruck. Gute Aufführungen von Bruckners »Dritter«, *Atterbergs* C-dur-Sinfonie waren die ersten Beweise. An Neuheiten sonst das von Schönberg bearbeitete Präludium nebst Fuge Es-dur von Bach und Ravels Bolero. — Im Rahmen der Chormusik erregte ein von *Hugo Hartung* veranstaltetes *Schulmusikfest* Aufsehen, bei dem mit Schülerchören Haydns »Schöpfung« und das »Deutsche Requiem« von Brahms in erstaunlichen Aufführungen herauskamen. Der *Bachverein* brachte zum 25. Todestag *Konstanz Bernekers* unter *Walter Eschenbachs* Leitung das Oratorium »Christus, der ist mein Leben«, die Singakademie unter Hartung Mozarts Requiem.

Otto Besch

LEIPZIG: Die Jubiläumsspielzeit des Leipziger Gewandhauses, über deren verheißungsvollen Beginn bereits berichtet werden konnte, nahm in den vergangenen Wochen ihren überaus glänzenden Fortgang, unter stetig wachsender Anteilnahme der musikalischen Bevölkerung. Ein historisches Konzert brachte Musik aus der Entstehungszeit der Gewandhauskonzerte: eine C-dur-Sinfonie von Ditterdorf, eine Gesangsszene von Johann Christian Bach, ein Konzert für Cembalo von Philipp Emanuel Bach, das *Günther Ramin* Gelegenheit zur Entfaltung seines großen Könnens gab; schließlich als besonderen Leckerbissen, allerdings von vorwiegend historischem Wert, eine im ersten Gewandhauskonzert 1781 aufgeführte »Hymne an die Musik« von Reichardt, eine Kantate des ersten Gewandhauskapellmeisters Hiller »Der Morgen« und als Abschluß die Abschieds-Sinfonie Haydns. Nach der Sitte der Zeit wurde das Konzert vom ersten Konzertmeister, an diesem Abend *Carl Münch*, geleitet, nur Reichardts Kantate sangen die Thomaner unter *Karl Straubes* Leitung. Von den Gesangssolisten des Abends verdient *Anny Quistorp* hervorgehoben zu werden. — In der Reihe der planmäßigen Gewandhauskonzerte kam im vierten Konzert *Gustav Mahler* mit seiner Auferstehungs-Sinfonie zu Gehör, einem Werk, das *Bruno Walter* erneut Gelegenheit gab, die ganz besonderen Werte seiner Kunst der Interpretation von Werken seines großen Freundes und Förderers zu erweisen. Die Wirkung des im buchstäblichen Sinne des Wortes kolossalen Werkes auf die

Besucher des Konzertes war überwältigend stark. Zwei an dieser Stelle noch nicht gehörte Solistinnen, *Maria Cebotari* und *Enid Szantho*, machten sich neben dem Orchester und dem Gewandhauschor um die Aufführung des Werkes sehr verdient. — Im fünften Konzert kehrte als Solist *Yehudi Menuhin* im Gewandhaus ein und bestritt an diesem Abend den Hauptteil der Spielfolge. Den beiden Violinkonzerten von Mendelssohn und Beethoven ging als einziges reines Orchesterwerk des Abends *Max Regers* Variationenwerk über ein Thema Mozarts voraus. Der Vortrag des Violinkonzertes von Mendelssohn, das einst an dieser Stelle seine Uraufführung erlebte, bildete an diesem Abend nur die Einleitung zu einer noch größeren Tat des jugendlichen Geigers, zu der meisterlichen Interpretation des Beethoven-Konzertes, mit dessen Vortrag Menuhin diese Stunden zu krönen wußte. Es war des Staunens über die stilistische Objektivität, bei aller inneren Wärme und individuellen Beseeltheit des Violintones, bei den Hörern kein Ende. Trotz der bereits vollbrachten Leistung mußte sich der junge Geiger noch zu einem Zugabestück verstehen, wozu er, bezeichnend für seine ernste Einstellung, Adagio und Fuge aus Bachs a-moll-Sonate wählte. — Zu einem Abend von besonderem Glanz gestaltete sich danach das Festkonzert am eigentlichen Jubiläumstag, dem 25. November. Dichterworte leiteten das Festkonzert ein, von *Ludwig Wüllner* gesprochen. An den Ausklang von Schillers Gedicht »Die Künstler« schloß sich ohne Pause *Mozarts* Es-dur-Sinfonie an, von Walter und seinem Orchester in einzigartiger Klangschönheit gestaltet. Es folgte als Hauptwerk des Abends *Beethovens* c-moll-Sinfonie, deren Wirkung die Weihe dieses Augenblicks zu einem Eindruck von kaum jemals erlebter Stärke steigerte. Wieder und wieder mußte Bruno Walter inmitten seines wundervollen Orchesters erscheinen und, offensichtlich selbst tief bewegt, für die stürmischen Kundgebungen danken. Den Ausklang des Abends bildete der »Wach-auf«-Chor aus den Meistersingern, die Ansprache des Hans Sachs, von *Hans Hermann Nissen* prachtvoll gesungen, und der Schlußchor der Festwiese »Ehrt Eure deutschen Meister«, der von den ergriffenen Hörern stehend angehört wurde. — Festesstimmung herrschte auch am Abend darauf, als Walter dem Genius loci mit einer Aufführung von *Mendelssohns* Sommernachtstraum-Ouvertüre huldigte und die erste Sinfonie von *Brahms* erklingen ließ. Der Solist dieses Abends, *Edwin Fischer*, tat mit seinem Vortrag von *Schumanns* a-moll-Konzert das seine, um diese festliche Stimmung wachzuerhalten. — In den großen Saal des Hauses wurde auch der zweite Kammermusikabend dieser Spielzeit verlegt, der durch die Mitwirkung von *Mitja Nikisch* seinen besonderen Reiz erhielt. Er ist nach mancherlei Streifzügen im Reiche der Musik wieder auf den Pfad pianistischer Tugend zurückgekehrt und spielte an diesem Abend, als Mittelstück zwischen Mendelssohns Oktett und Beethovens Septett, die sinfonischen Etüden Schumanns. Ein Werk also, das nur ein Pianist zu meistern vermag, der orchestral zu empfinden und zu gestalten weiß. Mitja Nikisch zwang mit seiner reichen pianistischen Farbenskala die Hörer schnell in den Bann seines Spiels, so daß er sich wie die übrigen Mitwirkenden dieses Abends, insbesondere das Gewandhaus-Quartett unter Führung von *Edgar Wollgandt*, eines ungewöhnlich starken Erfolges erfreuen durfte. — Die Chorvereinigung des Leipziger Gewandhauses hatte im Rahmen dieser Jubiläumsspielzeit ihren ersten Ehrentag in einer Aufführung von Bachs »Hoher Messe«, die unter Leitung *Karl Straubes* stand. Das Werk erreichte auch im Konzertsaal in dieser Art der Wiedergabe seine volle Wirkung, dank auch der Mitwirkung des Gewandhausorchesters und eines mit besonderem Glück zusammengestellten Quartetts von Gesangssolisten, bestehend aus den Damen *Amalie Merz-Tunner*, *Inga Torshof*, *Louis van Tulder* und *Albert Fischer*.

Adolf Aber

Auf den Programmen der folgenden Konzerte des Jubeljahres stehen neben den Klassikern folgende Tondichternamen: Gade, Wolf, Schönberg, R. Strauß, Hindemith, Pfitzner, Franz Schmidt, Kletzki, Trapp u. a. Mit diesem Hinweis wird eine auf Seite 157 der »Musik« veröffentlichte Programmaufstellung berichtigt. *Die Schriftleitung*

MAGDEBURG: Im Konzertleben dominieren nach wie vor die großen *Sinfoniekonzerte*, die trotz den ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnissen in *gesteigertem Maße* ihr großes Publikum finden. Das erste Städtische Sinfoniekonzert, in dem *Adolf Busch* das Violinkonzert von Beethoven spielte, das zweite mit *Walter Gieseking* (Klavierkonzert von Hindemith und das in A-dur von Mozart) waren ausverkauft. *Walter Beck* hat seiner

zur modernen Musik neigenden Einstellung diesmal fast ausschließlich »klassische« Programme abgerungen (Gluck, Bruckner, Haydn, Richard Strauß kamen außer den genannten Werken in vorbildlichen Aufführungen zu Gehör). Der große Erfolg zeigt, daß das Provinzpublikum tatsächlich fast ausschließlich noch auf die Kunst des vergangenen Jahrhunderts eingestellt ist. *Wilhelm Furtwängler*, der sein erstes Konzert mit den Berliner Philharmonikern im Kaufmännischen Verein vor einer fast ausverkauften Stadthalle dirigieren konnte, celebrierte Haydn (die dritte Sinfonie) mit fast unvorstellbarer Leichtigkeit und geistiger Grazie, gab von Schuberts »Unvollendeter« eine ins tragisch Übersinnliche gesteigerte Auslegung und schloß mit Tschaikowskijs banalem, wenn auch ungeheuer aufgetürmtem Tongedicht »Francesca da Rimini«. Dazwischen erregte er mit dem »Scherzo phantastico« von *Strawinskij* das Aufsehen der Besucher dieser betont bürgerlichen Konzertveranstaltungen, denen hiermit der Name Strawinskijs zum erstenmal in einem ihrer Programme begegnet ist. — Das Magdeburger Musikleben zeichnet stets eine Reihe von guten Kammermusik- und auch Liederabenden aus. Das Klinglerquartett, das Guarneri-Quartett, der Geiger Hans Bassermann zusammen mit der sehr talentierten Koloratursängerin Milizza Korjus, der Tenor des Stadttheaters Kurt Rodeck konzertierten mit gleich bleibendem Erfolg. Die einheimischen Pianisten, die mit ihren Klavierabenden aufwarteten: Viktor v. Frankenberg, Kurt Dippner, Gerhard Dorschfeld, nicht zu vergessen. Einen besonders gewichtigen Akzent erhält der Konzertbetrieb durch die vorbildliche Pflege von *Chormusik*, auf die Magdeburg als Musikstadt stolz sein kann. *Martin Jansen* führte mit dem *Magdeburger Madrigalchor* zum erstenmal Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion in kleiner Besetzung (28 Sänger, 28 Instrumentalisten) auf. Diese Aufführung wurde ihres Erfolges wegen nach wenigen Wochen wiederholt, und der Chor konnte damit auch in Berlin erfolgreich gastieren. — *Bernhard Henking*, der Leiter des bereits weit über die Grenzen Magdeburgs hinaus bekannt gewordenen Domchors, veranstaltet die für das kulturelle Leben der Stadt sehr bedeutsamen »Geistlichen Abendmusiken«, wobei auch die Bekanntschaft des Erfurter Motettenchors vermittelt wurde. Mit dem *Reblingschen Gesangverein* führte Henking das »Requiem« von Sgambati auf; der eigentliche Gewinn dieses Bußtagskonzertes wurden aber die Gesänge der jungen Sopranistin *Margarete v. Winterfeld*, die u. a. die Kantate »Selig ist der Mann« von Bach mit vollendeter Stilsicherheit und Ausdruckszartheit zu Gehör brachte. — Ein neu gegründeter *Magdeburger Oratorienchor*, von Herbert Hannemann geleitet, trat mit Mendelssohns »Erster Walpurgisnacht« an die Öffentlichkeit, ohne fürs erste bemerkenswerte Eindrücke hinterlassen zu können. *L. E. Reindl*

MÜNCHEN: Trotz der katastrophalen wirtschaftlichen Lage brachte der November doch wieder eine Hochflut von Konzerten. Die *Münchner Philharmoniker* begannen mit dem *Bruckner-Zyklus*, der sämtliche Sinfonien des Meisters in Aussicht stellt. *Hausegger* brachte eröffnend die erste und neunte in seiner großzügigen eindringlichen Art, *Knappertsbusch* setzte sich temperamentvoll für die achte ein. In den Abonnementskonzerten unter Hausegger hörte man klassische und romantische Musik, darunter aus dem Manuskript gespielt ein reizvolles Notturno in G-dur von Haydn, liebenswürdig, einfach und knapp in der Form — die Sätze haben nur ein Hauptthema, das, ursprünglich für die Drehleier geschrieben, später für Flöte und Oboe uminstrumentiert wurde. *Telemanns* »Tafelmusik«, in der Einrichtung von Seiffert-Straube, eine dankbare leichte Suite, ist ein anspruchloses Konzertstückchen, das sich freilich nicht über das Niveau der konventionellen Musik der vorbachischen Zeit erhebt. Sehr beachtenswert sind in letzter Zeit die volkstümlichen Konzerte geworden, in denen Mennerich mit ausgezeichnet gewählten Spielfolgen seine Hörer zu fesseln weiß. Einen hohen Genuß bereitete ein Abend, an dem *Bruno Walter* Händel, Haydn und Beethovens Eroica spielte und sich damit als vorbildlicher Interpret auch der klassischen Musik erwies. Von neuer Musik war nichts wesentliches zu hören. Die Vereinigung für *zeitgenössische Musik* hält sich nach ihrer großzügigen, aber auch kostspieligen Woche im Sommer etwas zurück und verlegt sich vorläufig auf Experimente in intimem Rahmen (»Jasager« von *Weill*, »Jephta« von *Carissimi* mit bildhafter Wiedergabe der Vorgänge des Oratoriums usw.). Einige Konzerte der *»Juryfreien«* boten interessante Neuheiten für München: *Eric Saties* Klavierstücke aus dessen Nachlaß, die harmloseren »Mouvements perpetuels« von *Poulenc*, Werke von Casella,

Haba, K. A. Hartmann, Hindemith (Trio op. 47). — Sehr wertvolle älteste Musik trug das *Freiburger Kammertrio* auf den Originalinstrumenten (Blockflöte, Fiedel, Viellette, Laute, Spinett) vor. Auch *Döbereiner* ließ sich mit altklassischer Instrumentalmusik hören. — Das *Szanto*-Quartett setzte seinen Beethoven-Zyklus, in dem alle Quartette des Meisters gebracht werden, erfolgreich fort. — Aus der großen Zahl der Solistenkonzerte seien die Liederabende von Julius Patzak, Sigrid Onegin und Maria Ivogün erwähnt, die insofern eine Sonderstellung einnehmen, als die großen Säle, in denen sie stattfanden, den ungeheuren Andrang des Publikums nicht zu bewältigen imstande waren, Ausnahmen, die von der Regel der schwach besetzten Konzertsäle erfreulich abweichen.

Zu erwähnen ist noch, daß die *Kirchenmusik* in München nach wie vor sich in aufsteigender Linie bewegt. Zwar ist auch hier die Not der Zeit stellenweise zu spüren, und manche Kirchenmusik, die aus den Erträgnissen des Klingelbeutels besoldet wird, mußte sich Einschränkungen gefallen lassen. Dennoch wird überall ein gewisser notwendiger Standard aufrecht zu erhalten versucht, was hier leichter als anderswo erzielt werden kann, da die Leistungen der Chöre und Musiker zum großen Teil fast oder ganz unentgeltlich geschehen. Alte und neue Musik erklingt in den Münchner Kirchen immer noch in vorzüglicher Darbietung. *Oscar von Pander*

MÜNSTER: Wenige Tage nach der Uraufführung in Kassel gelangte das neue »Volksoratorium: Die heilige Elisabeth« von *Joseph Haas* unter Leitung von Alpenburg hier zur Erstaufführung. Das durchaus populäre und leicht eingängliche Werk, das unter dem überlegen gestaltenden Dirigenten mit der begeistert singenden »Chorvereinigung Münster«, dem ausgezeichneten Städt. Orchester, der Verstärkung von Männer- und Kinderchören, und besonders mit der idealen Vertreterin der Titelpartie, Frau von Alpenburg, eine hervorragende Aufführung erlebte, errang einen stürmischen Erfolg. Der anwesende Komponist, der Dirigent und seine Gattin wurden vom Publikum und den Mitwirkenden begeistert gefeiert.

Erich Hammacher

NEAPEL: Auf Kosten der amerikanischen Mäcenatin Elisabeth Sprague Coolidge hat das Scarlatti-Quartett zwei Kammermusikabende der Propaganda für die moderne italienische Musik widmen können. Zur Aufführung gelangte das Quartett I Cantari alla Madrigalesca von *Malipiero*. Es ist die Fortsetzung der beiden Quartette Rispetti e Strambatti (1920) und Stornelli e ballate (1923). *Alfano* war vertreten mit einer Sonate für Violoncello, *Respighi* mit dem Botticelli-Tryptichon; *Castelnuovo-Tedesco* brachte ein neues Quartett, *Pilati* eine Sonate für Flöte und Klavier. *Pizzetti* drei Lieder und *Casella* eine Partita für Klavier und Orchester. Diese beiden Konzerte riefen den doppelten Eindruck hervor, daß das Publikum anfängt, in höherem Maß als bisher mitzugehen, daß aber der Kreis dieser modernen italienischen Komponisten sich seinerseits nicht erweitert.

M. Claar

NEW YORK: Die Konzertsaison scheint bis jetzt wenig beeinflußt durch die wirtschaftlichen Verhältnisse. Zwar wurden im Oktober ungefähr zwanzig Konzerte weniger veranstaltet als im vorigen Jahr, aber der November wies wieder die normale Zahl auf. Neue Talente von Bedeutung sind bisher nicht aufgetaucht.

Erich Kleiber hat sich als tüchtiger Dirigent des Philharmonischen Orchesters bewährt. Seine Novitäten aber nicht die allgemeine Begeisterung hervorgerufen. Im ersten Konzert brachte er als Neuigkeit drei sinfonische Tänze von Reznicek, deren inhaltliche Leere trotz hervorragender Instrumentation befremdete. Weinbergers Passacaglia, eigens für die New Yorker Philharmoniker und Kleiber komponiert, entpuppte sich als die Arbeit eines geschickten, handfesten Komponisten, der ein sehr gutes Gedächtnis hat für die Schöpfungen seiner großen Vorgänger Wagner, Strauß, Franck und sogar Puccini. Nur Alban Bergs drei Stücke aus der Lyrischen Suite, für Streichorchester vom Komponisten arrangiert, bewegten durch Echtheit des Empfindens. Kleiber hat sich um Bruckner keinen Dank verdient, indem er den langsamen Satz aus der nachgelassenen Sinfonie in f-moll herausgebracht hat.

Fritz Kreisler, gut disponiert, zeigte seine reife Kunst an zwei ausverkauften Violin-Abenden. Ebenso *Rachmaninoff*, der Beethovens »Les Adieux« und die sinfonischen Etüden von Schumann mit unvergleichlicher Meisterschaft vortrug. Weniger beglückend waren seine neuen Variationen über ein Thema von Corelli, die nichts brachten, was der Komponist nicht schon früher in seinen Préludes besser gesagt hätte.

Zwei deutsche Berühmtheiten traten in Liederabenden auf. *Richard Tauber*, der — etwas verspätet — zum erstenmal nach New York kam, gab nicht weniger als acht Konzerte. Er sang Schubert, Schumann, Strauß und — selbstverständlich! — Lehár. Die zwei letzten Abende waren dem Operettenkomponisten allein gewidmet. Es wäre vielleicht klüger gewesen, wenn Tauber überhaupt nur Lehár in allen Konzerten gesungen hätte. Denn seine Stimme, und vor allem seine Kunst, haben durch das viele Operetten-Singen sehr gelitten. Alles klang gekünstelt und gezwungen. Das erste Konzert war bei erhöhten Preisen ausverkauft. Das Publikum, auf eine Sensation erpicht, raste. Die folgenden Abende wurden mit gemäßigter Begeisterung aufgenommen. Dagegen hat *Elisabeth Schumann* durch die Innigkeit ihres Vortrags und die künstlerische Behandlung ihrer Stimme kritische Lorbeeren geerntet.

Jerome D. Bohm

PARIS: Die bedeutendsten Ereignisse des Musiklebens gruppieren sich im allgemeinen um die Konzerte des Orchestre Symphonique de Paris, unter *Pierre Monteux*. Unter den fünf Uraufführungen scheint mir »Concerto« von *Husson* das belangvollste Werk zu sein. Der Komponist geht in der Anlage seiner Komposition auf die Händelsche Concerto-Form zurück und versteht es, innerhalb dieser Grenzen zwar weniger originelle als charakteristische Themen musikalisch zu gestalten. *Georges Migot* bemühte sich, polnische Tänze von Chopin zu einer Fantasie zu verarbeiten. Dieses Werk wurde unter P. Coppola im Orchester Poulet zur Aufführung gebracht. Dieser Versuch scheiterte aber — leider oder glücklicherweise — an der Unzulänglichkeit der schöpferischen Gestaltung des Komponisten. Der Tenorist *Gunnar Graarud* sang im Concert Colonne die Partien Siegfried und Parsifal und gefiel. Auf ganz großer Höhe als bewußt künstlerische Ereignisse standen die Konzertabende von *Wilhelm Backhaus* (mit dem Orchester Pasdeloup) und der Beethovenzyklus *Giesekings*. Vor ausverkauften Häusern spielten ferner *Thibaud* und *Casals*. Ausgesprochenen Publikums- und Presseerfolg konnten die beiden Quartette *Lener* und *Kolisch* für sich in Anspruch nehmen. Erwähnenswert sind ferner als für Paris bedeutende Ereignisse die Chorkonzerte der Bachgesellschaft (Johannespassion und Kantatenabend). *Otto Ludwig Fugmann*

WEIMAR: *Friedrich Martin* starb allzufrüh im Frühjahr dieses Jahres. Einige Schüler des Verblichenen zeigten durch Darbietung einiger seiner Werke, welche Kraft und Innerlichkeit im Komponisten Martin steckte, dessen Muse sich nur der musica sacra widmete. Der *Stadtkirchenchor* unter Leitung des begabten *A. Thiele* erzielte mit der Kantate »Es ist alles ganz eitel« tiefe Wirkung. Die Staatliche Hochschule gedachte in einer würdigen Feier ihres ehemaligen Direktors W. v. Baußnern. Der *Lehrergesangverein* führte unter der feinsinnigen Leitung von *Bruno Heusinger* am Totensonntag *P. Cornelius'* Stabat mater auf und erwies dem immer noch nicht recht gewürdigten Meister in Weimar seine Ehrenrettung. Dieses Werk verdient weiteste Verbreitung. Das erste Orgelkonzert des neuen Stadtorganisten *Michael Schneider* erregte allgemeine Zustimmung, ebenso der Violinabend von *H. Bassermann*. In den von Praetorius geleiteten Konzerten der Staatskapelle erregte *Wetz' Kleistouvertüre* große Begeisterung. *Otto Reuter*

WIEN: In den *philharmonischen Konzerten* erzielte *Clemens Krauß* neuerdings seine stärksten Erfolge mit Stücken moderner Prägung. War es nur eine Laune des Publikums oder bedeutete es eine Wende des Geschmacks? Jedenfalls ereignete sich's nun schon zum zweitenmal, daß das Moderne demonstrativ beklatscht, begrüßt, bewillkommnet wurde. Allerdings, die vorgeführten Stücke gaben keine Probleme auf, sie stellten ungefähr eine Auslese dessen dar, was sich von modernen Amüsierstücken im Konzertsaal bereits bewährt und eingebürgert hat: kleine Sachen von *Strawinskij* — »Vier Etüden für Orchester« —, den faszinierenden »Bolero« von *Ravel* und dazwischen eine Dosis konzentrieten Impressionismus, *Debussys* Rhapsodie für Orchester und Saxophon, oder, ein anderes Mal, *Honeggers* keuchende, prustende Eilzugslokomotive »Pacific 231« und den Marsch aus der »Liebe zu den drei Orangen« von *Prokofieff*. — Ein Orchesterabend, den der feurige und tatkräftige *Iwan Boutnikoff* dirigierte, verdient nur bei sehr weitherziger Auslegung der Begriffe die Bezeichnung »Modernes Konzert«, die er für sich in Anspruch nahm. Denn selbst das Hauptstück des Programms, *Skrjabins* »*Prometheus*« gehört der Mode von gestern oder vorgestern an, obschon die konzentrierte Alterationstechnik dieser Musik zu Ergebnissen führt, die den atonalen, chaotischen

Bezirken nicht mehr ferne stehen. Gemeinsam mit Botstieber und Koch von der Konzerthausgesellschaft wurde eine Realisierung des *Farbenklaviers* versucht, dessen Mitwirkung Skrjabin in seiner »Prometheus«-Partitur bekanntlich vorsieht. Das Resultat war mehr als dürftig: rechts und links vom Orchesterraum flammte buntes Scheinwerferlicht auf, das je eine Säule und ein Fleckchen auf der Decke des Konzerthaussaales mit wechselnden Farbentönen beleuchtete. Das *eine* wurde dabei überzeugend dargetan: daß die Sinneseindrücke, die solchermaßen auf Auge und Ohr einwirken, in keinem irgendwie perzipierbaren Zusammenhang stehen, und daß das Problem des Farbenhörens, an das Skrjabins »Prometheus« offenbar denkt, auf so mechanisch spielerischem Wege nur verwirrt, aber nicht gelöst werden kann. *Heinrich Kralik*

WUPPERTAL: Ein durch Hoeßlin uraufgeführtes dreisätziges »Orchesterspiel Nr. 3« von *Wilhelm Maler* erwies sich als eine zwar geschickte, klanglich eigenartige, substantiell aber ziemlich blasse Arbeit im Stil der neuen Sachlichkeit. Es ist bezeichnend, wie weit *Hindemith* in seiner »Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser« heute von dieser Richtung abrückt. Ob die »Zahmheit« dieses Werkes Konzession oder Bekenntnis ist, bleibe dahingestellt; entscheidend ist, daß die romantische Auffassung der Musik mit ihm zurückzukehren scheint. Auf einen kraftvollen, kontrapunktisch wie musikalisch gleich fesselnden marschartigen Satz folgt im Adagio ein breiter klagender Gesang der Streicher. Den zweiten Teil bildet ein leidenschaftliches Fugato, in dem Lebenslust und Humor mit seltsam verhaltenen Klängen abwechseln. Das Ganze ist durchdrungen von der für Hindemith typischen sprühenden Vitalität, nur erscheint diese in ihrer Äußerungsform gegenüber manchem früheren Werk gehoben, weniger zeitbedingt. Hoeßlin war der Neuheit ein hervorragender und erfolgreicher Anwalt. — Im Barmer Bachverein (Gottfried Grote) brachte das Kölner Riele Queling-Quartett ein Präludium und Fuge über »Abegg« von *Kaminski* heraus. Hier wie in der Motette »Die Erde« spürte man wieder des Komponisten energiegeladene Innerlichkeit, sein Ringen um Klarheit, sein Suchen nach neuen Wegen, auch im Technischen; allerdings wollte sich diesmal der befreiende Aufschwung nicht so recht einstellen. Ein jahrzehntelang verschollenes, an Schönheiten reiches »Credo« für a cappella-Chor von *Cherubini* beschloß den Abend. *Walter Seybold*

ZÜRICH: In den mit ersten Solisten wie Busch, Serkin, Rubinstein, Sigrid Onégin aufwartenden Sinfoniekonzerten gab es bisher nur zwei Novitäten: des Engländers *W. T. Walton* Bratschenkonzert (Solist: L. Tertis) und die belanglose kleine Lustspielsuite von Hermann Wunsch. Dafür wurde von Volkmar Andrae zweier verstorbener Schweizer, *Hermann Suters* (Violinkonzert) und *Hans Hubers* (Scherzo a. d. 7. Sinfonie) gedacht und in einem Extrakonzert ein repräsentatives modernes Programm geboten: *Honeggers* in den Ecksätzen etwas oberflächliche, im Mittelsatz jedoch fesselnde Sinfonie, die neue Bezirke erschließende Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen von *Hindemith* (mit Walter Frey als ausgezeichnetem Interpreten), eine effektvolle Pisanella-Suite von *I. Pizzetti* und schließlich *Othmar Schoecks* dramatische Kantate »Vom Fischer un syner Fru«, die sich mit besten Schweizer Solisten auch im Konzertsaal stärksten Erfolg errang. — Das Mailänder Scala-Orchester gab unter Ettore Panizza ein Konzert mit Brahms und italienischer Musik und wirkte außerdem unter Hans Lavaters Leitung in einer auch mit italienischen Solisten durchgeführten Glanzaufführung von *Berlioz'* »Fausts Verdammnis« mit. An Choraufführungen gab es auch sonst mancherlei Bemerkenswertes zu hören: einen Bach-Kantatenabend des mit dieser Materie besonders vertrauten Reinhart-Chors, eine Aufführung von Händels »Samson« durch den Oratorienchor, die Erstaufführung von *Hermann Wunschs* preisgekrönter Messe im Konzert des Männerchores Zürich und einen Novitätenabend des Männerchores Aussersihl, in dem zwar nicht die Werke von Stieber, Kreis und Bittner das Bemerkenswerteste waren, sondern ein Rilke-Zyklus für Baß und Kammerorchester von *Willy Burkhard.* Wertvollste alte und neue Weihnachtsmusik vermittelte Hermann Dubs mit dem kultivierten Häusermannschen Chor. Neben Sweelinck und Philipp de Monte bot er die Erstaufführung von *Erhart Ermatingers* streng im alten Stil geschriebener Motette »Fürchtet euch nicht« und von *Conrad Becks* lebendigste Modernität atmendem »Es kummt ein Schiff gefahren«. Vorwiegend alte Meister brachte Schaichets Kammerorchester zu Gehör: Gabrieli und Monteverdi (das »Lamento« in Orffs Neugestaltung), Bach und Händel (Orgelkonzert mit Karl Matthaei),

daneben das meisterliche Fugenwerk für Streichorchester von E. Ermatinger. Auch das Basler Kammerorchester gab Altes und Neues; seine eindrucksvollste Leistung war die Erstaufführung der straff geformten Streichersuite von Conrad Beck. Die Solistenabende lassen sich kaum übersehen, doch seien von den Pianisten wenigstens Gieseking, Lamond, Elly Ney, Rosenthal, die Wunderkinder Poldi Mildner und Annie Fischer sowie Rudolf Wittelsbach, der die 24 Préludes von Debussy spielte, genannt, an Geigern Jacques Thibaud, Mischa Elman, Willem de Boer, ferner Pablo Casals und schließlich die Organisten Marcel Dupré und Ernst Isler, der älteste und neueste Orgelmusik (Kaminski, Burkhard und Müller) bot, erwähnt. *Willi Schuh*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Die 17 Abbildungen auf Seite 1 und 2 des illustrativen Teils erläutert Otto Kappelmayer in seinem Beitrag »Zurück zum Menschen!« — Die beiden Tonfilmaufnahmen geben einen Blick in die Probearbeiten der Ufa. — Die Nachbildungen des *Moorschen Doppelklaviers*, die überhaupt ersten Aufnahmen des neuen Apparats, zeigen, wie der Moor-Vorsetzer nach Leonhard Deutsch an jedes beliebige Klavier angeschlossen werden kann, indem die (auf Abbildung 1 ersichtlichen) Tastenverlängerungen der Doppelklaviatur mit den Tasten des gewöhnlichen Klaviers in Kontakt gebracht werden.

RUNDFUNK-JAHRBUCH 1932

Herausgegeben von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. Mit 339 Abbildungen. (Union Deutsche Verlagsgesellschaft Zweigniederl. Berlin SW 19.)

Das Jahrbuch der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft ist diesmal in neuer Ausstattung erschienen. Man hat eine magazinartige Form gewählt, die größere Vielseitigkeit in der bildlichen und textlichen Anordnung zu bringen gestattete. Der Inhalt weist grundlegende Neuerungen auf. Alles Problematische ist weggefallen, um nur solche Dinge zu behandeln, die den Hörer am Rundfunk interessieren, und praktische Ratschläge auch für den Laien auf dem Gebiet der Funktechnik zu geben. So findet man mit Rücksicht auf die kommenden Großsender Ratschläge für Umstellung von Empfängern, zur Behebung von Empfängerpannen, Hinweise zu ihrer Beseitigung. Über praktische Störbefreiung, Ultrakurzwellenversuche, über die Frage »Hörer und Recht«, über das Fernsehen wird an Hand von zahlreichen Bildern berichtet. Weitere Aufsätze lauten: Die neuen Rundfunkbestimmungen, Neue Funkhäuser, Ein Unterhaltungsabend im Rundfunk, Ein Tag im Rundfunkverstärkerraum, Funkisches aus Amerika. Die Abbildungen, Photos und Zeichnungen, Bildberichte über die Tätigkeit der einzelnen Rundfunkgesellschaften geben einen abwechslungsreichen Schmuck. *M. F.*

HESSES MUSIKERKALENDER

54. Jahrgang 1932, 3 Bände, 2200 Seiten. Preis RM. 10,—.
(Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.)

Der »Vereinigte Kalender Hesse-Stern« geht zum 54. Mal in die Welt. Daß der neue Jahrgang des bewährten Handbuchs der musikalischen Welt auch diesmal verbessert und vermehrt erscheinen würde, war vorauszusehen. Band I (Notizbuch) ist in Ganzleinen gebunden und bietet ein Kalendarium bis 31. Dezember 1932. Band II und III (Adreßbände) enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben in *mehr als 580 Städten des In- und Auslandes:* Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Rezensenten, Musikverleger, Verzeichnis der konzertierenden Künstler nach Fachgruppen. Der Städteteil umfaßt *außer Deutschland fast ganz Europa und Amerika.* Nach Tausenden zählendes Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw. usf. Einer Empfehlung bedarf der »Hesse«, an dem, wie im Vorwort ersichtlich, Hunderte bekannter Musikerpersönlichkeiten mitarbeiten, um gemeinsam mit dem Verlag dieses unentbehrlich gewordene Handbuch der Musikwelt zu schenken, überhaupt nicht mehr. *K. J.*

* RUNDFUNKSCHRIFTEN FÜR RUFER UND HÖRER *

Unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunkgesellschaft, herausgegeben von Theodor Hüpgens. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Unter diesem Titel gibt Theodor Hüpgens, der Chefredakteur der Monatsschrift „Rufer und Hörer", eine Schriftenreihe heraus, die stärkste Beachtung verdient. Es ist zu begrüßen, daß die Reichs-Rundfunkgesellschaft in jeder Hinsicht bemüht ist, sich um kulturpolitische Fragen zu kümmern, um das Verständnis für die Probleme und Ziele des Rundfunks zu vertiefen. Bisher erschienen:

E. JOLOWICZ: DER RUNDFUNK, EINE PSYCHOLOGISCHE STUDIE

Jolowicz betritt mit der vorliegenden psychologischen Studie *Neuland.* In den wenigen Jahren seines Bestehens hat der Rundfunk in allen Schichten des Volkes eine derartige Verbreitung erfahren, daß er in immer steigendem Umfang bestimmenden Einfluß auf unsere gesamte Kultur gewinnt. Hier wird erstmalig mit tiefem Verständnis und liebevoller Einfühlung in alle organisatorischen und darstellerischen Einzelheiten der Versuch unternommen, die seelischen Grundlagen zu klären, auf denen sich dieser Einfluß aufbaut. Eine Fülle treffend formulierter, kulturpsychologischer und kunstästhetischer Probleme offenbart sich dem hinter die Fassade der geräuschvollen Betriebsamkeit blickenden Auge.

Die in diesem Buch dargestellten Grundlagen einer Psychologie des Rundfunks geben die typische psychologische Situation unserer Kultur überhaupt wieder. Der Rundfunk ist — großartiger, reiner und tiefergreifend als Kino und Grammophon — die für die zukünftige Kultur kennzeichnende Synthese aus den feinsten und kompliziertesten Errungenschaften physikalischer Technik und den geistigen Kräften aus dem Gesamtgebiet des künstlerischen, wissenschaftlichen und aktuellen Lebens, »dieser Wunderwelt, die eine unsichtbare Brücke schlägt zwischen dem einsamen Darsteller im Senderaum und dem einsamen Hörer im stillen Heim.«

R. KOLB: DAS HOROSKOP DES HÖRSPIELS

Dies ist das Erschütternde an Richard Kolbs Buch: es ringt um den Funk. Mit der Überzeugungskraft des Begeisterten, der durch alle Äußerlichkeiten durchgestoßen ist und beglückt im Wesen der Funkkunst die Gesetzmäßigkeit erkennt. Ein sicherer Standpunkt ist gefunden, der endlich einmal eine fruchtbare sichtende und ordnende Betrachtung ermöglicht. *Das Buch mußte geschrieben werden.* Es wirft sein Licht in die Verwirrung des heutigen Menschen und seiner Stellung zur Kunst. Den Funk gliedert es ein in den großen Zusammenhang von Mensch und Kunst. Es ist mit seiner zwingenden philosophischen und ästhetischen Begründung, die aus einer umfassenden Hörerfahrung entwickelt ist, gleich wertvoll für den Hörspieldichter wie für den Funkdramaturgen, den Spielleiter, den Kritiker und den Hörer. Wer sich mit den Funkproblemen ehrlich beschäftigt, wird an ihm nicht vorbeigehen können. Es wird nicht nur kritisiert und abgelehnt, nicht bloß theoretisiert, es wird Ziel und Weg gezeigt und von Grund aus neu aufbauende Arbeit geleistet. Aus einem unerschütterlichen Glauben an den Menschen, die Kunst und den Funk schöpfen diese Ausführungen ihre mitreißende Kraft.

H. WERLÉ: VOLKSMUSIK IM RUNDFUNK

Heinrich Werlé, der seit vielen Jahren für eine Reform der Volksmusik kämpfende Musikerzieher und praktische Musiker, stellt in seinem Buch »Volksmusik im Rundfunk« Lehre und Ausübung eng nebeneinander. Er zeigt an vielen Beispielen, wie der Rundfunk sich bei der Programmgestaltung der Volksmusik gegenüber verhalten soll. Damit verbindet Werlé nicht nur Kritik, sondern er bringt auch eine Reihe von positiven Vorschlägen, die auch eine Ausdehnung der Grundsätze der Stilkritik auf die Aufführungspraxis der Volksmusik bezwecken.

Dieses Buch ist für »Rufer« und »Hörer« geschrieben. Es wendet sich aber weit darüber hinaus an alle Musiker und Musikliebhaber, an Dirigenten wie an Sänger, an Musikerzieher — im ganzen an alle, die Volksmusik im Rundfunk bejahend oder kritisch empfangen. *J. B. Collins*

BÜCHER

EBERHARD CREUZBERG: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781—1931.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zum 150jährigen Bestehen der Gewandhauskonzerte erschien bei Breitkopf & Härtel, die gemeinsam mit dem Gewandhaus ihr 150jähriges Jubiläum als Hausdruckerei des Instituts begehen können, eine Festschrift. Herausgeberin des stattlichen Bandes ist die Gewandhauskonzertdirektion, die mit dieser würdigen Festgabe alle Abonnenten des Instituts erfreute. *Bruno Walter* hat dem Band ein Vorwort gegeben, das in jeder Zeile seine Zuneigung zum Gewandhaus, seine von größtem Verantwortungsgefühl für das Institut zeugende Auffassung von dessen kulturellen Aufgaben bekundet. Im Anschluß an die Dienstzeiten der verschiedenen Kapellmeister behandelt die Schrift sodann die einzelnen Epochen der Gewandhausgeschichte, fußend auf dem authentischen und keine Lücke lassenden *archivalischen Material* des Instituts. Auch die Vorgeschichte der Gewandhauskonzerte findet in einem einleitenden Kapitel ausführliche Berücksichtigung, so daß also in der Festschrift das umfassendste historische Quellenwerk zur Gewandhausgeschichte zu erblicken ist, das wir bis heute besitzen. *Adolf Aber*

J. HEINRICHS: *Über den Sinn der Lisztschen Programmusik.* Selbstverlag Dr. Heinrichs, Kempen (Rh.).

Diese gründliche und um Herausarbeitung neuer Forschungsergebnisse bemühte Studie bedeutet gleichermaßen wertvolle Bereicherung der Lisztliteratur wie der Geschichte der Programmusik. Nur zu oft wird in der Musikästhetik der Gegenwart »Programmusik« im Sinne eines nach Belieben dehnbaren Schlagwortes angewendet, dem jedoch, spürt man tiefer nach, sich durchaus nicht immer ein fester, scharfumrissener Begriff verbindet. Heinrichs versucht zunächst den Nachweis, daß auch die bisherigen Ausleger Liszts über diesen Punkt nicht eben einig waren. Einen entscheidenden Trennungsstrich glaubt der Verfasser zwischen den Kunstauffassungen von Berlioz und Liszt ziehen zu können. Wenn auch seine Schriften und Briefe keinen endgültigen Beweis dafür erbringen, so vermochte Liszt, mit der Abwendung von der »Persönlichkeitssymbolik« des Franzosen der Musik trotzdem nicht Befähigung und Bestimmung zur systematischen Entwicklung eines Gegenständlichen zuzuerkennen. Denn schon die sprachliche Fassung der Programme des Meisters verrät den Willen zur Flucht aus der gegenständlichen Singularität in Allgemeinstes. Die sinfonischen Dichtungen entbrennen damit keineswegs in dem außermusikalischen Ehrgeiz nach systematischer Schilderung von Begebenheiten oder musikalischer Landschaftsmalerei; ihre Motive stellen sich nicht als Repräsentanten von Persönlichkeiten, sondern eher als Träger von Ideen dar. Jedoch gerade in dieser Eigenschaft als Gedankensymbole schließen sie, wie Heinrichs mit Feinheit bemerkt, die Entwicklung realer Begebenheiten erst recht aus. Es erfolgt nun an Hand ausführlicher Werkanalysen die Beweisführung für die aufgestellten Behauptungen. Heinrichs geht nicht so weit wie etwa G. Münzer, der die sinfonischen Dichtungen Liszts der absoluten Musik zurechnen, aber lediglich die Spitzenthemen von seiten des Programms bestimmt wissen will. Deren Verarbeitung vollzieht sich dann in Verfolgung innermusikalischer Entwicklung. Als besonderes Merkmal des Lisztschen Themas bezeichnet der Verfasser die »Ausdrucksplastik«, die zwar einen bestimmten »Gestus« aus der poetischen oder malerischen Vorlage herübernimmt, zugleich aber vom Blute subjektiven Empfindens durchpulst wird. Insbesondere mit den letzten Ausführungen, die über ihren eigentlichen Gegenstand in den allgemeinen Bereich musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten hinausgreifen, liefert der Autor einen nicht unwesentlichen Beitrag zum Form-Inhaltproblem der Musik überhaupt.

Wilhelm Zentner

PETER EPSTEIN: *Apelles von Löwenstern.* Mit einer Neuausgabe der Chöre zu Martin Opitz' »Judith«. Verlag: Priebatschs Buchhandlung, Breslau.

Diese Schrift teilt zunächst eine Reihe von Einzelheiten über Apelles von Löwenstern mit, die über den musikalischen Kreis hinausgreifen und von Interesse für die Literaturgeschichte sind. So die Feststellung von nachweisbaren Zusammenhängen des *Dichters* Löwenstern mit dem Schaffen Opitzens, von Übertragungen von Metren der antiken Poesie auf das deutsche Kirchenlied in den »Geistlichen Oden« (Untertitel). Das Kapitel: »Löwensterns Verhältnis zur Literatur und Sprachbewegung seiner Zeit« gibt zum Teil

über bislang Bekanntes hinausgehende Aufschlüsse über die Beziehungen Löwensterns zu Dichtern seiner Zeit, zu Tscherning, Harsdörfer, Daniel Szepko u. a. Sehr dankenswert ist die als Anhang gegebene Notenbeilage der elf Chöre zu Opitzens »Judith«, über deren musikalischen Wert — mehr als das knappe Kapitel über den Musiker L. — Epsteins Ausführungen im 10. Jahrgang der Zeitschrift für Musikwissenschaft schon Auskunft gegeben haben. *Ernst Bücken*

MARIUS SCHNEIDER: *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Die italienische und französische Ars nova des 14. Jahrhunderts, die seit Riemanns, J. Wolfs und Scherings bahnbrechenden Arbeiten die Forschung oft genug in Spannung gehalten hat, erfährt hier einmal eine Behandlung in großen Zusammenhängen, und zwar von Kultur und Weltbild dieser Zeit aus gesehen, nicht nach der engen Formulierung des Philippe de Vitry, sondern als »die gesamte Periode des Übergangs seit Petrus de Cruce bis zu den Niederländern«. Die Quellen, der Klang, Rhythmik, Melodik, Formen, Kontrapunkt und Harmonik werden in Querschnitten recht anschaulich dargestellt, zuletzt auch an Hand des Gegensatzes Scholastik — junge Kunst eine Ästhetik der Ars nova entwickelt. In der Frage der Priorität zwischen Frankreich und Italien und gegenüber den bekannten aufführungspraktischen Problemen (vokal oder instrumental?) nimmt der Verfasser eine vermittelnde Haltung ein. Manche Klärung ergibt sich ihm etwa für die Besetzungsfrage aus dem Vergleich mit gewissen orientalischen Verhältnissen. Seite 61 vermisse ich einen Hinweis auf die von Th. Kroyer (Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel, 1925, S. 231 ff.) entdeckten geistigen Hintergründe der Fauxbourdonpraxis. *Willi Kahl*

ALOIS M. NAGLER: *Hebbel und die Musik.* Verlag: J. P. Bachem, Köln.

Die Notwendigkeit, über das Thema Hebbel und die Musik ein Buch zu schreiben, lag vor. Selbst bei Kennern und Verehrern Hebbels bestanden falsche oder unklare Vorstellungen über das Verhältnis des Dichters zur musikalischen Kunst. Von diesen Fehlurteilen geht Alois M. Nagler aus. Es werden zahlreiche Äußerungen Hebbels aufgeführt, die gründlich beweisen, daß Hanslicks Feststellung: »Für Malerei und Plastik hatte Hebbel, wie seine Tagebücher aus Rom beweisen, eigentlich gar kein Interesse; nur *eine* Kunst war ihm noch gleichgültiger: die Musik« völlig unzutreffend ist. Für den Musiker sind die Kapitel, die das Verhältnis von Musikern (Liszt, Bülow, Cornelius, Debrois van Bruyk) zu dem Dichter behandeln, besonders interessant. Wagners persönliche Berührung mit Hebbel ist ausführlich dargestellt, sie erscheint hier freilich in ganz anderm Lichte, als sie Wagner selbst wiedergibt. Fesselnd und objektiv geht Nagler auf Hebbels Einstellung zum theoretischen und künstlerischen Werke Wagners ein. Er braucht nicht zu befürchten, daß seine Arbeit als »Hebbelvirtuosität«, wie sie vielleicht Hanslick analog anderer Urteile bezeichnet haben würde, abgetan werden kann. Dazu ist sie zu einsichtig und zu gründlich. *Rudolf Bilke*

ERICH HERTZMANN: *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Persönlichkeit Adrian Willaerts lockt um so mehr zu stilkritischer Untersuchung seines Schaffens, je mehr man sich auf seine beiderseitigen Beziehungen zur italienischen und zur niederländischen Musik seiner Zeit besinnt. Dieses Kernproblem der Willaertfrage hat der Verfasser in ganzem Umfang erkannt. Er teilt den von ihm aus dem Ganzen herausgehobenen Stoff, Willaerts weltliche Vokalmusik, nach den vom Künstler gepflegten Kompositionsformen auf und zeigt den Anteil Willaerts an Chanson, Madrigal, Villotte und Villaneske, indem er seinen Eigenstil jeweils auf dem Hintergrund des zeitgenössischen Schaffens mit methodischer Gewandtheit klar herausarbeitet. Gruppierungsversuche in Tabellenform veranschaulichen an Hand der nachzuweisenden Stilmerkmale von Fall zu Fall die mit den Jahren wechselnde Stellung Willaerts zu den einzelnen Gattungen. So wird deutlich sichtbar, was in seiner weltlichen Vokalmusik italienisch und was niederländisch ist. Der naheliegenden Versuchung, italienische und niederländische Kunsthaltung in der damaligen Musik einmal ganz allgemein gegenüberzustellen, hat der Verfasser nicht widerstehen können. Ob allerdings seine Antithese »nordische Gotik — südliche Renaissance« sich in allen Einzelheiten als stichhaltig erweisen wird, sei vorläufig dahingestellt. *Willi Kahl*

WILLY SCHUH: *Formprobleme bei Heinrich Schütz.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Werk Heinrich Schützens, des Musikers,

der ebenso bewußt der Tradition verhaftet blieb, wie er den Ohren seiner Zeit »einen neuen Kitzel« zu verschaffen sich bemühte, ist ein begehrtes Objekt der heutigen Stilforschung geworden. Die vorliegende, aus der Berner Schule Ernst Kurths hervorgegangene Arbeit untersucht die Formprobleme, d. h. die Prinzipien der Schützschen Formgestaltung von der Kurthschen Polarität des dynamischen und statischen Formprinzips her unter weiterer Verwendung einiger Lorenzscher formtypischer Feststellungen. Ebenso bestimmt und klar der Ausgangspunkt hier fixiert wird, verläuft auch die Richtung der Einzeluntersuchungen. Sie umreißen zunächst die allgemeinen Fragen (Formprinzipien, Gattungen, Text und Musik, Generalbaß) und erstrecken sich dann eingehend über die drei Kreise: Motette—Konzert—Mehrchörige Werke. Die ihr Ziel niemals aus den Augen verlierenden Analysen sind außerordentlich exakt und bereichern das Blickfeld der Schütz-Forschung wesentlich. *Ernst Bücken*

LEO SCHRADE: *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik.* Verlag: Schauenburg, Lahr.

Der Gedanke, eine Deutung der Überlieferungsgeschichte musikalischer Denkmäler, eine innere Auswertung des äußeren paläographischen Befundes für die Forschung fruchtbar zu machen, ist seit den von H. Besseler (Arch. f. Musikwiss. Jahrg. 7, 1925, S. 170 ff.) gegebenen Anregungen nicht mehr ganz neu. Das hätte der Verfasser vorliegender Schrift wenigstens andeuten sollen. Er geht von folgender Tatsache aus: »Die paläographische Verfassung, die Notation in den Quellen ältester Instrumentalmusik ergründen die Problematik oft tiefer als die ebenso oft bestreitbaren Stilhypothesen« (S. 21). So wird aus der Überlieferungsgeschichte ein Weg sichtbar, dessen Spuren bisher oft verwischt waren. Er beginnt, so wie sich der Verfasser sein Thema gestellt hat, am Ende des 13. Jahrhunderts (Codex Montpellier und Bamberger Codex) und endet mit dem Buxheimer Orgelbuch. Man sieht jetzt einen geschichtlich höchst bedeutsamen Augenblick, da im sogenannten Codex R (Paris, Bibl. nat. f. fr. 844), einer Gruppe zufälliger Eintragungen von Instrumentalstücken — das ist der bisherige Überlieferungstypus — erstmalig ein nicht vom Zufall, sondern vom Willen des Schreibers bestimmter Nachtrag gegenübertritt. Es ist der erste Schritt zur geschlossenen Sammlung, wie sich dann auch gerade in dieser Handschrift durch Überschriften (z. B. »Estampie royale«) der Gebrauchscharakter des Tanzes zum »exemplarischen Klassentanz« objektiviert, zur »Kompositionsgattung«. Nur noch ein Ergebnis dieser Arbeit sei festgehalten, die Entdeckung eines eigentümlichen Realismus in der frühen Tabulaturnotation, durch den die jeweilige Notationsform jeder Komposition als Abbild eines Ausschnittes der Tastatur des Instruments aufgefaßt wird. Hier und in vielen anderen Fällen hätte Anschauungsmaterial die Darstellung beleben können. Leider hat die anregende Schrift darauf ganz verzichtet oder wohl verzichten müssen. *Willi Kahl*

THEOPHIL STENGEL: *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart.* Neuenheimer Musikhaus, Reiher & Kurth, Heidelberg.

Nach dem Repertoire unserer prominenten Pianisten zu urteilen, gibt es kaum ein Dutzend Klavierkonzerte, die künstlerisch wertvoll sind und vom Publikum geschätzt werden. Aber Stengels verdienstvolle Schrift, die sich auf einen Zeitraum von etwa 80 Jahren erstreckt, nennt rund 200 Komponisten und registriert mehr als 400 Werke, von denen sicherlich mindestens ein Fünftel lebensfähig ist. Der Verfasser hat sich seine Arbeit nicht leicht gemacht. Er hat die Partituren studiert, nicht bloß die Klavierstimmen; kennt das biographische Material, zu dem er manchmal kritisch Stellung nimmt; und selbst die ungedruckten Werke werden nach Möglichkeit berücksichtigt. Als systematischer Katalog mit Erläuterungen ist seine Arbeit nützlich, ja notwendig. Freilich sind seine Urteile oft allzu vorsichtig, und wo er sich etwas temperamentvoller äußert, da trifft er manchmal arg daneben. Auch wirkt seine Vorliebe für formale Beschreibungen recht ermüdend. Sie zwingt ihn dazu, immer wieder die gleichen Wendungen zu gebrauchen, und sie sagt dem, der das Werk nicht kennt, eigentlich gar nichts. Um Hunderte von relativ gleichartigen Werken charakterisieren und über jedes einzelne etwas Wesentliches sagen zu können, dazu bedarf es vielfältiger Erfahrung, über die auch der Begabteste und Fleißigste in jungen Jahren noch nicht verfügt. Ganz abgesehen davon, daß es sehr schwer ist, Werke zu beurteilen, die man nicht gehört hat. Man kann auch nicht, wie es der Verfasser tut, eine einfache Zweiteilung in romantische und

antiromantische Konzerte vornehmen, bei der Brahms, Reger und Busoni sowie alle Klassizisten zu den Romantikern zählen. Da die Schrift zum mindesten als orientierende Zusammenfassung wertvoll und außerdem für Konzertpianisten geradezu unentbehrlich ist, wird hoffentlich bald eine zweite Auflage notwendig werden, die etwas völlig Neues an Stelle dieser zwar überaus fleißigen, aber inhaltlich noch ziemlich unausgeglichenen Arbeit setzt. *Richard H. Stein*

MUSIKALIEN

PAUL HINDEMITH: *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester* (1930). Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Hindemiths neue »Konzertmusiken« bedeuten nicht, wie wohl behauptet ward, eine radikale und frische Umwendung der Hindemithschen Produktion: sie verbleiben durchaus im Umkreis des Opus 36 und etwa des Viola d'amore-Konzertes. Aber sie suchen diesen Umkreis anders zu füllen und doch auch weiter zu treiben. Die neoklassizistische Haltung ist geblieben, aber einer kompositionstechnischen Kritik unterstellt, die sie aufs äußerste differenziert und die Macht des vorgezeichneten Schemas bricht. Gewiß: die Bewegungen laufen noch blank durch. Aber nicht mehr in Sequenzen wie in den Frühwerken; auch nicht mehr fugal, durch Verteilung frischer Themeneinsätze an verschiedene Stimmen. Sondern die Motorik verfügt, mag sie auch durchführende Motivauflösung stets noch vermeiden, über ein anderes Mittel, den Wiederholungszwang zu bannen: die *Variante*. Die thematischen Komplexe werden beibehalten, aber weitgehend modifiziert. Und zwar nach den Erfordernissen der Spielweise des Instrumentes, dem sie jeweils anvertraut sind. Damit wird erstmals Hindemiths instrumentale Kunst für die *Konstruktion* fruchtbar, anstatt als geläufiges Konzertieren frei über dem kompositorischen Bau sich hinzuspielen. Die neue Variantentechnik lockert zugleich den Kontrapunkt auf; schaltet die allzu sinfälligen Imitationen aus und bringt einen gewissen Reichtum rhythmischer Gestalten hervor, die freilich nie zur kontrastierenden Selbständigkeit geraten, weder scharf profiliert in sich sind, noch den Ablauf sprengen, aber doch die Mechanik des Bewegungsspiels so bereichern, daß man sich denken könnte, mit der Mechanik gehe es zu Ende. Dann scheint die *harmonische* Dimension neu entdeckt. Lieber als bislang finden die Linien sich zu Akkorden, die höchst wirksam gesetzt sind. Allerdings ist die Neuentdeckung der Harmonie gegenüber der Vorherrschaft der abschnurrenden Stimmen gerade harmonisch ein wenig reaktionär: es ist eine Dreiklangsharmonik, an der die Stimmen ihre Stütze suchen, keine frei ausgehörte; allein sie sitzt dem diatonischen Wuchs der Themen nicht schlecht. Auch formal ist das Stück merkbar kontrolliert. Die Preisgabe des Finalprinzips, der Rekurs auf die alte Suite mit einer Intrada, einem Andante und drei kurzen Schlußteilen ist des öfteren bemerkt worden. Wichtiger erscheint mir, daß gerade in den Schlußteilen der klassizistisch-konzertante Ton preisgegeben, der Intermezzostil des früheren Hindemith aufgenommen ist. Auch dies nicht ohne Gefahr und keineswegs waghalsig: die klassizistische Leere füllt sich mit einer Art von *Genrekunst*, von der es fraglich bleibt, ob sie weiter treibt oder, nach den architektonischen Umwegen, zurück in eine musikalische Gemütlichkeit, die vom Hindemith der ersten Kammermusik nicht gemeint war. All dies erschließt sich nach Frage und Antwort erst der genauen Kenntnis der Partitur; die unmittelbare Wirkung des Stückes bleibt durchaus im Rahmen des gewohnten Hindemithischen Konzertstiles. Trotzdem; trotz der Fragwürdigkeit auch der Modifikationen seiner Verfahrungsweise: es knistert unter der Eisdecke, zum ersten Male seit sehr langer Zeit. Technisch läßt sich die Meisterschaft in der Beherrschung jenes Konzerttatsstiles nicht mehr überbieten. Sie ist weit genug gediehen, ihren Stilmantel, wenn schon nicht zu sprengen, sanft doch und unmerklich abzustreifen. Nichts wäre Hindemith und der neuen Musik mehr zu wünschen. In der Konzertmusik für Klavier, Blech und Harfen hat Hindemith freilich die Aufgaben aus der Bratschenmusik zunächst auf sich beruhen lassen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Konzert für vier Violinen.* Herausgegeben von *Hans Engel.* Bärenreiter-Verlag in Kassel.

Die merkwürdige Besetzung ist zu Imitationen auf engstem Tonraum ausgenutzt; einer wirbelnden Sechzehntelfreudigkeit der raschen Sätze tritt die akkordische Adagio-Einleitung und ein nobles Largo wirkungsvoll gegenüber. In der sorgfältigen Neuausgabe haben sich ein paar unbedeutende Druckfehler eingeschlichen. *Peter Epstein*

PAUL KLETZKI: *Orchestervariationen*, op. 20. Verlag: N. Simrock, Leipzig.
Eine Komposition, deren bester Teil die durchsichtige Instrumentation ist, von der die Wirkung ausgeht. Aber auch die Rhythmik ist fesselnd, in ihren Kombinationen apart. Das Thema, der Bratsche und Violine übertragen, ist geschickt gewähltes Baumaterial. Die Variationen steigern sich im Tempo von gemächlicher Bewegung bis zum Vivo, um dann über das Andante mit seiner vielfachen Verwendung von Celesta zur gemächlichen Bewegung und in der sechsten über dem geheimnisvollen Vibrato der Streicher zum Moderato abgewandelt zu werden. Die siebente Variation prunkt mit kontrapunktischen Kunststücken auf, in straffer Zusammenfassung das Werk beschließend, das in seiner konzentrierten und übersichtlichen Form dem Hörer willfähriger entgegenkommt als dem Spieler, dem die Überwindung beträchtlicher Schwierigkeiten nicht erspart bleibt. *E. Rychnovsky*

JOHANN PACHELBEL: *Ciaconen, Fugen und Ricercari.* Herausgegeben von *Max Seiffert.* (»Organum«, Vierte Reihe, Nr. 13.) Verlag: Kistner & Siegel in Leipzig.
Über den Wert einer praktischen Pachelbel-Ausgabe braucht man im Zeitalter der »Orgelbewegung« nicht viele Worte zu machen. Die Zusätze des Herausgebers beschränken sich im wesentlichen auf Tempovorschläge und Pedalisierung. An Stelle des bloßen Hinweises auf Seifferts wissenschaftliche Behandlung der Stücke in den bayrischen »Denkmälern« wäre vielen Benutzern mit ein paar auf die historische Stellung Pachelbels gewiß fürs erste mehr gedient. *Peter Epstein*

HEINRICH KAMINSKI: *Triptychon.* Drei Gesänge für Alt (oder Bariton) und Orgel. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Drei Gesänge »aus den Gatha's des Zarathustra«, aus dem »buddhistischen Pali-Kanon« und auf den Text des »Wessobrunner Gebets«. Man sieht, die Richtung geht auf das »Erhabene«. Freilich: diese religiösen Texte sind wirklich schön. Trotzdem sträuben sie sich irgendwo gegen die Vertonung. Dem Melos sind sie nicht so recht zugänglich, wahrscheinlich, weil sie selbst in sich so musikgetränkt sind. So entstehen auch hier keine »Gesänge«, sondern Rezitative, die bald mehr, bald weniger dem Wort verhaftet sind, und sich nur schwer zu eigener melodischer Bedeutung durchzuringen vermögen.
Hermann Wunsch

KLEINE ORIGINALSTÜCKE AUS DER BAROCKZEIT FÜR KLAVIER. Neuausgabe von *Schultze-Biesantz.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Nach Angabe des Titelblattes umfaßt die Sammlung Stücke von Byrd bis Händel. In Wirklichkeit handelt es sich aber gewissermaßen um zwei rassige Geschichtsausschnitte: einmal (germanisch) von Byrd bis zu W. F. Bach (naturgemäß unter Umgehung seines Vaters, der sich dieser Richtung nicht einpassen will), das andere Mal (romanisch) von Couperin bis zu Händel (der allerdings in den ausgewählten Stücken nicht so unbedingt das Italienische hervorkehrt). Einseitigkeit wird glücklich vermieden nicht nur durch starke Stimmungskontraste, sondern auch durch den großen und reizvollen Formenreichtum. Wenn man auch nicht auf Neuentdeckungen stößt, so ist die Auswahl im Ganzen doch erfreulich. Zudem sind alle Forderungen an eine instruktive Ausgabe erfüllt.
Carl Heinzen

KURT VON WOLFURT: *Divertimento für Orchester*, op. 19. Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Das »Divertimento« besteht aus vier Sätzen: heitere Ouvertüre, Grave, Menuett und Tanzstück, und soll — nach Angabe des Komponisten — Unterhaltungsmusik im Sinne etwa eines Mozartschen Divertimento sein. Dieser Hinweis in der Partitur ist überflüssig, denn erstens weiß man, daß »Divertimento« Unterhaltungsmusik ist, zweitens ist die Beziehung auf Mozart durch Gehalt und Stil des Stückes nicht gerechtfertigt. Eher möchte man an die Brucknerschen Scherzi und Schlußsätze denken. Womit nicht gesagt sein soll, daß eine Abhängigkeit von Bruckner irgendwo besteht. Im Gegenteil: das Werk ist durchaus eigenwüchsig. Die Partitur ist meisterlich gearbeitet, sowohl was die Form der einzelnen Sätze und des ganzen Werkes betrifft, wie auch die Instrumentation. Das Werk muß bei einer guten Aufführung hinreißend wirken. Interessant ist die Art, wie der Komponist einfachen Akkordbildungen durch leiterfremde Töne (Vorhalte und dergleichen) einen ganz eigenartigen neuen Reiz verleiht. Das springt vor allem beim zweiten Satz (Grave) in die Augen. Leider ist beim dritten Satz (Menuett) das erste Thema wenig glücklich, d. h. die erste Hälfte dieses Themas, vier Takte und deren Wiederholungen. Oder ist es eine beabsichtigte Reminiszenz? Jedenfalls ist

diese kurze Stelle nicht in der Lage, dem Wert des Ganzen Abbruch zu tun.

Hermann Wunsch

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Zwei Klavierstücke.* Herausgegeben von *Elisabeth Caland.* Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Elisabeth Caland hat sich durch ihr Eintreten für Philipp Emanuel Bachs Klavierkunst sehr verdient gemacht. Mit der Ausarbeitung von Fingersätzen und Verzierungen hat sie sicherlich die Verwendung manches sonst vergessen gebliebenen Stückes zu Vortrags- und Unterrichtszwecken angeregt und ermöglicht. Um so genauer gilt es die Stichhaltigkeit des Notentextes zu prüfen. Ein Vergleich mit der sehr zuverlässigen Ausgabe von E. Baumgart (Original oder Urtextausgabe standen mir nicht zur Verfügung) fallen schon im ersten der drei hier vereinigten Stücke, einer Auswahl aus dem größeren C. Ph. E. Bach-Album, zahlreiche Unstimmigkeiten auf. Es ist die C-dur-Fantasie aus der fünften Sammlung »Clavier-Sonaten und freye Fantasien« von 1785. Ich notiere nur die auffälligsten Diskrepanzen: Takt 6 Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel, Seite 1 unten Verschränkung eines arpeggierten Akkords, im Allegretto und Andantino Ausfall mehrerer dynamischer Vorschriften, so fehlt vor allem beim Beginn der Schlußpassagien im fünftletzten Takt das »forte«. Seite 6, Takt 26 und Seite 9, Takt 3, hat Baumgart in der linken Hand die einleuchtendere Lesart f und es, statt fis und e bei Caland. Die Aufnahme zweier Sätze einer dreisätzigen Sonate in das vorliegende Auswahlheft erregt zwar Appetit darauf, auch den ersten Satz in der größeren Veröffentlichung kennenzulernen, ist aber prinzipiell gerade im Falle Philipp Emanuel Bachs anfechtbar.

Peter Epstein

HUGO HERRMANN: *Siebzehn Choretüden* für moderne Chorschulung zum Gebrauch beim Studium und Konzerten, op. 72. — *Chorburlesken im Zoo* für Männerchor mit Instrumenten, op. 73. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Mit den Choretüden will Herrmann eine neue Chorschule bieten, die grundsätzlich über die, dem Gesang von Natur gezogenen Grenzen nicht hinausgeht, aber den Stil der neuen musik für den Chorgesang fruchtbar zu Machen sucht. Um dies zu erreichen, ordnet er die Etüden progressiv nach ihrer Schwierigkeit und beginnt im ersten Teil mit einstimmigen Stücken, die er allmählich bis zu einer durchsichtig gehaltenen Dreistimmigkeit steigert. Im zweiten Teil finden wir vier- und fünfstimmige Sätze, meist polyphoner Faktur-Überschriften wie: »cantando«, »parlando«, »Arietta«, »Romanze«, »Madrigal«, »Choral«, »Canon«, »Motette«, »Serenade mit Mixturstimmen«, »cantus firmus« kennzeichnen geschickt den Inhalt der verschiedenen Stücke, deren Studium den Chorvereinigungen empfohlen sei.

In den »Chorburlesken im Zoo« nach Gedichten von Joachim Ringelnatz, der Christian Morgensterns Eigenart fortzusetzen sucht, kommt der musikalische Humor zu seinem Recht. Sogar Brummstimmen (im großen Stil von den russischen Chören eingeführt) treten in Erscheinung. Falls die Beschaffung der vorgeschriebenen sechs bis sieben Instrumente auf Schwierigkeiten stößt, kann zur Begleitung des Chores auch ein Solo-Klavier Verwendung finden. Erstaunlich, wie prägnant und pointiert Herrmann die coupletartigen Gedichte von Ringelnatz für Männerchor zu setzen verstand. Es fragt sich allerdings, ob überhaupt ein Chor den Inhalt des Textes mit voller Deutlichkeit zu Gehör zu bringen vermag. Denn hier kommt es vor allem darauf an, daß man die einzelnen Worte versteht. Solches Ziel wird von einem einzelnen Sänger stets leichter erreicht werden, als von einem ganzen Chor.

Kurt von Wolfurt

FRITZ VON BOSE: *Sechs melodische Vortragsstücke für die Mittelstufe,* op. 23. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Technisch wie auffassungsmäßig anspruchslose Klaviermusik, die, vom Hauche unserer Zeit völlig unberührt, romantischen Vorbildern nachhängt, ohne eine innere Nötigung glaubhaft erscheinen zu lassen. Daher stellt sich auch nicht die Notwendigkeit und Unmittelbarkeit der Wirkung ein. Formale und satztechnische Sauberkeit kann über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen.

Roland Tenschert

J. S. BACH: *Orgelwerke: Präludium und Fuge in G-dur.* Auf zwei Klaviere (zu vier Händen) übertragen von *Otto Singer.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Gegen Klavierbearbeitungen Bachischer Orgelwerke läßt sich prinzipiell darum wenig einwenden, weil die Situation der Orgel selbst problematisch ist. Der Jahrmarktreichtum der neuen Instrumente will sich zu Bach nicht schicken; die Dürftigkeit der alten gibt von

der Größe des kompositorischen Entwurfes nur den Umriß. Klavierbearbeitungen wie die Singersche erlauben wenigstens die Darstellung des Textes unabhängig von der Orgel. Eine gewisse Überfülle von Oktavverdopplungen wird sich bei solchen Arrangements kaum vermeiden lassen; — klaviermäßig ist sie nicht, denn dem Klavier — und gar *zwei* Klavieren — mangelt die Präzision der Koppel, die die Oktaven wirklich zusammenschmilzt; statt dessen lärmen sie. Anderseits ist das Bild des Orgelklanges nicht von den Oktaven zu trennen. Aber heute wäre die Idee dieses Klanges anderswo zu realisieren: im Orchester. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

JOHANNES PALASCHKO: *24 leichte melodische Viola-Studien*, op. 86. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Welcher Bratschist gedächte nicht dankbar der Verdienste, die sich dieser Komponist um die Bratschenliteratur, speziell die instruktive, seit Jahren erworben hat? Auch das vorliegende Heft wird vor allem den Anfängern im Bratschenspiel sehr willkommen sein. Es besteht meist aus kleinen unterhaltsamen Charakterstückchen; viele hätten es sicher gern gesehen, wenn dazu noch eine begleitende Klavierstimme veröffentlicht worden wäre. Auf jeden Fall ist darin recht Nützliches, wie z. B. die chromatische Studie, mit Angenehmem verbunden; als Vorbereitung für die Bratschenstimme der Haydnschen Quartette möchte ich dieses Heftchen besonders empfehlen. *Wilhelm Altmann*

ISABELLA AMSTER: *Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Amster deduziert ihren Stoff von zwei obersten Prinzipien her: dem der Virtuosität, die — als das wesentlichste Kennzeichen des Klavierkonzerts im 19. Jahrhundert — als Ausfluß der freigewordenen, nach Geltung strebenden Einzelpersönlichkeit gedeutet wird, und der Gestalt Beethovens, die als der historische Ausgangspunkt und zugleich als die bestimmende Größe, unter deren Zeichen sich alles Nachfolgende sammelt, gesehen wird. Demgemäß unterscheidet Amster im wesentlichen zwei Konzerttypen: den brillanten und den klassizistischen (zu denen als neuer der einsätzige hinzukommt). Diese Typen werden im systematischen Teil eingehend analytisch untersucht; ebenso die Mittel der pianistischen Technik. Im ersten, dem historischen Teil, sucht Amster ihr Thema soziologisch zu unterbauen und die Entwicklung des Klavierkonzerts auf die gesellschaftliche Struktur des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. In großen Zügen arbeitet sie den gesellschaftlichen Gegensatz zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert heraus. (Hierbei entgeht sie nicht immer einer gewissen starren Typisierung, die mir überhaupt eine Gefahr bei ihr zu sein scheint). Ausgezeichnet ist die auf reicher Kenntnis zeitgenössischer Berichte beruhende lebendige Darstellung des Musiklebens und Musikbetriebes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Somit kann man die Arbeit als einen wertvollen »Beitrag zur Geschichte des deutschen Klavierkonzertes« bezeichnen.
Kurt Westphal

ZOLTÁN KODÁLY: *»Sommerabend« für Orchester*. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Dieses Stück, bereits 1906 im Stil einer sinfonischen Dichtung entworfen, hat Kodály auf Anregung von Toscanini, dem das Werk gewidmet ist, einer Umarbeitung unterzogen. Ich glaube aber nicht, daß dem Schöpfer des vortrefflichen »Psalmus hungaricus« in diesem Falle eine glückliche Umformung gelungen ist. Zwar wird niemand bezweifeln, daß die neue Partitur meisterhaft durchgeführt wurde, aber die Erfindungskraft ist nicht gerade überzeugend und für den heutigen Kodály jedenfalls wenig bezeichnend. Allerdings fallen einige charakteristische slawische Themen angenehm auf, die, in impressionistische Farben getaucht, Ursprünglichkeit verraten und das Werk wie einen roten Faden durchziehen. Sicherlich klingt die Partitur vortrefflich und wird von jedem Orchester gern gespielt werden. Aber wir sind heute der Zeit der sinfonischen Dichtungen derart entwachsen, daß nur noch ganz starke Schöpfungen dieses Stiles uns nachhaltig zu fesseln vermögen.
Kurt von Wolfurt

JUSTUS HERMANN WETZEL: *Verwandlungen eines eignen Themas für Klavier* op. 12. Verlag: Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.
Das Thema ist nicht prägnant und interessant genug, um sonderlich zu mannigfaltiger Variierung anzuregen. So hält sich denn auch die Verarbeitung in dem gewohnten, ausgefahrenen Geleise, ohne individuelle Lösungen zutage zu fördern. *Roland Tenschert*

SAMUEL EBART: *Misere, Christe, Mei. Geistliches Konzert* für Tenor-(Sopran-)Solo, Violine, Gambe (Violoncello) und Orgel, bearbeitet von *Max Seiffert*, übersetzt von H. J.

Moser. Sammlung Organum. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Das Werk dieses Vorgängers von Fr. W. Zachau, des Lehrers von Händel, im Organistenamt der Marienkirche in Halle, ist der Herausgabe wert. Es ist wahrhaft ein — wie der Herausgeber anmerkt — ergreifendes Zeugnis für die frühreife Kunst des im Alter von 29 Jahren (1684) Dahingeschiedenen. Soll man einzelnes herausheben, so das zweite Stück mit seinem echt barockpathetischen Anfang und seinem Umschlag ins konzerthaft Imitierfreudige und die schwungvolle sich in vierfacher Sequenzierung herabsenkende Koloratur des Amen. *Kurt Westphal*

FLORIZEL VON REUTER: *Altamerikanische Negerweisen* für Violine und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Florizel von Reuter ist Violinvirtuose und darum interessiert ihn an den altamerikanischen Negerweisen weniger die alte, echte, aus Afrika überkommene Weise der Neger, als vielmehr der Effekt, den ein Geigenkünstler aus den Weisen herausholen kann. »Weit unten auf dem Swanee-River« wird wohl niemals in derartig schweren Doppelgriffen musiziert worden sein, wie es Reuter im Finale unternimmt. Als Konzertmusik erfüllt die Bearbeitung freilich den Zweck, bravourös und doch nicht gar zu schwierig zu sein, für Dilletanten sind überdies Erleichterungen der stachligsten Passagen vorgesehen. Wie im Geigensatz — der Klaviersatz klingt mitunter gewaltsam, nicht immer klaviermäßig — hat Reuter in der Auswahl und Gegegenüberstellung der Stücke eine glückliche Hand bewiesen. *Erwin Felber*

FRITZ VON BOSE: *Drei Präludien für Klavier*, op. 27. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Diese Stücke, die dem vorgeschrittenen Schüler ernsten geistigen Gehalt bieten, besitzen durchweg ein sehr nobles polyphones Gepräge. Der mehrmalige Hinweis »wie auf dem zweiten Manual« gibt schon einen Fingerzeig dafür, daß auch der Farbe gebührend Rechnung getragen wird. Die linearen Führungen sind von großer Selbständigkeit, bleiben dabei aber aufs strengste tonal. Immerhin entstehen dadurch nicht nur anreizende Leseschwierigkeiten, sondern auch sehr geschmackvolle Wirkungen. Das erste Präludium ist von herbem Charakter, die beiden anderen halten den lyrischen Grundzug glücklich von aller Weichlichkeit fern. *Carl Heinzen*

ERNST SCHIFFMANN: *Invention für Streichorchester*, op. 2. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.
Vom Münchener Tonkünstlerverein mit Unterstützung der Stadt München veröffentlicht. Recht gediegen, sorgsamst gearbeitet, im Händel-Bachschen Stil. Schöne Steigerungen, auch in den fugierten Teilen. Die einzelnen Sätze gehen unmittelbar ineinander über. Gelegentlich eine Art Concertino wie im alten Concerto grosso verwendet. Auch für Dilettanten-Orchester ausführbar und beachtenswert. *Wilhelm Altmann*

HUGO HERRMANN: *Japan-Suite* für gemischten Chor a cappella, op. 71. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Die Texte der von Herrmann vertonten alten japanischen Dichter sind mehr als ein Jahrtausend alt und über der Musik liegt etwas vom gleichen Zauber Alt-Japans ausgebreitet. Die Stimmung der japanischen Heimat, des Frühlings, der Sommernacht, der Duft der Pflaumenblüte, das Flimmern des Mondlichtes, das Schweben der tanzenden Jungfrauen, die Poesie des Traumes, der Dämmerung, des japanischen Holzschnittes, das alles findet in dem zarten polyphonen Gewebe des einfach imitierenden a cappella-Satzes, in den leeren Unisono-Oktaven, in den parallelen Quarten und in der melodischen und akkordischen Ganztonskala seine reizvolle musikalische Deutung. *Erwin Felber*

ERNST BRANDT: *Im Kinderland*, 7 sehr leichte Stücke für Klavier, op. 20. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Schade, daß diese Stückchen sich auf den Violinschlüssel in beiden Händen beschränken! Denn für die ersten Unterrichtsstunden stellen sie doch an Spannungen und Vortrag allzu hohe Ansprüche. Die Einfälle, verschiedentlich auch leicht polyphon, sind für den bescheidenen Rahmen durchgängig recht hübsch und gefällig. *Carl Heinzen*

PHILIPP GRETSCHER: *6 Zwiegesänge* für mittlere Frauen- und Männerstimme, op. 136. Steingräber-Verlag, Leipzig.
Anspruchslose melodiöse Gesänge im Liedertafelton mit Einschlag von etwas operettenhafter Sentimentalität. *Roland Tenschert*

J. S. BACH: *Zwei- und dreistimmige Inventionen.* Kritische Ausgabe von Dr. Hans Bischoff, neu bearbeitet von Martin Frey. Verlag: Ed. Steingräber, Leipzig.

Die altbewährte Ausgabe des Steingräber-Verlags erscheint in einer Überarbeitung von Martin Frey, die sich im allgemeinen in großer Treue — man könnte fast von Pietät sprechen — an den von Dr. Bischoff redigierten Text hält; die Veränderungen beschränken sich auf eine konsequentere Durchführung der Phrasierungsangaben und auf eine verstärkte Heranziehung einer neuen Vorlage zur Textkritik, nämlich des erst später aufgefundenen »Clavierbüchlein für Friedemann Bach«. Die Phrasierungen von Frey sind nicht mehr und nicht weniger anfechtbar, als es alle solche Versuche ausnahmslos sein müssen, die darauf abzielen, die alte Musik in ein viel späteres System von Vortrags- und Anschlagsbegriffen einzugliedern; dennoch wird man in einer Ausgabe, die vor allem dem Unterricht dienen soll, ihre Berechtigung und Notwendigkeit nicht bestreiten können. Nur sollte der Lehrer immer wieder darauf hinweisen, daß es viele andere Möglichkeiten gibt, um auf diese Art allmählich zu jener imponderablen Art der Phrasierung zu gelangen, die das eigentliche Geheimnis des Bachvortrags ist. Die Hinzuziehung des »Klavierbüchleins« wirkt sich vor allem in einer wesentlichen Herabminderung der Verzierungen aus, die von den Lernenden gewiß dankbar begrüßt werden wird.

Willi Apel

* AUS MEINEM NOTIZBUCH *

Belustigt stellte Wolfgang Amadeus im Parnaß am Silvesterabend fest, daß er im Jahr 1931 einen Rekord erreichte und — zur Zufriedenheit seines lieben Papa — *dreimal* in Wien offiziell gefeiert wurde. Dreimal in einem Jahr. Die Kalenderologen brachten heraus, daß seit seiner Geburt 175 Jahre, seit seiner Ankunft in Wien 150, und 140 Jahre seit seinem irdischen Tod verflossen waren. Welch bequeme Zahlen! Besonders die 150 ist eine schöne, vollbusige Zahl, die mit dem Bewußtsein einer Dame auftritt, während die 140 und gar die 175 ein bißchen widerwillig und eckig aussehen, die 175 geradezu mit einem verschämten säuerlichen Lächeln ... Man hat aber keineswegs die Absicht, gegen die drei Mozartfeiern dreimal zu knurren und zu murren. Im Gegenteil. Feiert ihn, wärmt euer Töpfchen in seiner heißen Asche! Schlagt Gedenktafeln an die Wände und — durch gute Aufführungen — in die Herzen! Erbarmt euch seiner Armut, erschüttert euch angesichts seines unauffindbaren Grabes. Aber laßt den nächsten Propheten nicht so elend verkommen wie ihn, laßt ihn anständig leben und sterben ...! Macht Mozartfeiern, bei denen das Wort »Mozart« gar nicht vorkommt. Auch keines seiner Werke, keine Festrede und keine Tafel. Aber gedenkt, gedenkt! Und überall, wo in seinem Namen Neues gedacht, getan, verkündet wird, wird eine Mozartfeier sein. Als in Wien am Mozart-Sonntag im Simmeringer Brauhaus »Der Jasager« von Kurt Weill für Arbeiterkinder aufgeführt wurde — Franz Leo Humann heißt der Veranstalter — da war mozartischer Geist zu spüren. Da kann man eine Haydn-, eine Weber-, eine Wagner-Woche machen mit immer neuen Komponisten, und wenn die Meister droben über den Rand des Parnasses herabschauen, werden sie mit Vergnügen bemerken, daß die Formen der Musik und des Umgangs mit Künstlern sich wandeln und daß das Volk der Musikanten aufhört, die Lebenden zu begraben und die Toten zu exhumieren ...

*

Sämtliche Operetten von 1870 bis 1900 werden nach und nach in die Bearbeitungsmühle geschickt und kommen verschönt, frisiert, verjüngt heraus. Strauß und Millöcker, Millöcker und Strauß, nur der Suppé steht noch aus. Zum Methusalem und Gasparone gesellt sich Offenbach, der auch nicht ohne, und Hofmanns Erzählungen in Reinhardts Erweiterungen gehören zu den sensationellsten Erheiterungen ...

In diesem Zusammenhang muß auch von der Weißen-Rößl-Revue gesprochen werden, ebenso von den »Drei Musketieren«, die ihr Publikum amüsieren, vielleicht deshalb, weil ihre blanke Neuheit nicht ganz absichtslos das Timbre einer alten schönpatinierten Operettenhistorie trägt. Und wenn man so er-

wägt, daß Hector Berlioz mit einer pseudomittelalterlichen Komposition Glück hatte, daß Johann Herbeck 1862 einen gemischten Doppelchor »O lieber Herre Gott«, angeblich von M. Franck, komponiert 1610, aufführte und wegen der Auffrischung dieses Meisterwerks (das aber von ihm selber war) von der Kritik gepriesen wurde — so kommt man langsam auf den seelischen Grund der Dinge.
Es liegt eine Wunschphantasie der Hörer vor: sie möchten sich in alten Gedankengängen bewegen, mit der vielverdienerischen, goldgepflasterten Bürgerzeit von anno Tobak verkehren, dabei aber doch ihre eigene Überlegenheit betonen, denn alles schon Dagewesene muß in noch nicht dagewesener Aufmachung kommen, kurz sie wollen ein ruhiges sicheres 1832, ein geistiges 1882 mit dem Komfort von 1932.
So kommt denn allmählich zu unserm Leidgefühl das ganze Jahrhundert in die Mühle, die Literatur besteht aus Bearbeiterei, und mit den Originalen ist's vorbei ... Nur Meister Lehár besorgt die Bearbeitungen seiner älteren Operetten persönlich, denn er denkt einigermaßen unversöhnlich, er will nicht, daß dritte Hände seine Unsterblichkeit verlängern und fremde Herren seine Muse schwängern.

*

Bruno Walter erzählte kürzlich einem kleinen Kreis von Wiener Musikern ein sonderbares Erlebnis. Er dirigierte in Leipzig das Jubelkonzert der Gewandhaus-Konzerte, und zwar machte er an diesem Abend die Es-dur-Sinfonie von Mozart, als Gegenbild die c-moll-Sinfonie von Beethoven, und als letztes Werk die Schlußszene aus den Meistersingern, das Preislied auf die deutsche Kunst. Zu seinem Erstaunen blieb das Publikum darauf ganz still, vielleicht eine oder anderthalb Minuten lang — und man weiß, welche Ewigkeit im Konzertsaal eine Minute bedeutet — sie blieben also ganz still, wie betroffen, erst allmählich sammelte sich der hier und dort ausbrechende Beifall zu jenem Jubel, den diese Jubelmusik hervorzurufen pflegt. Wie das? Walter meinte, im Grunde hätte es bei einem polyphon denkenden Publikum gar nicht anders sein können, ja der übliche Spontan-Beifall wäre gedankenlos gewesen. Noch einmal in diesen dunklen Tagen blickten die Hörer auf Höhe und Glanz ihrer Kultur zurück und sahen, erschrocken vor deren Reinheit und Himmelsnähe, fern am Horizont die dunkle Wetterwolke lagern. Ein stiller Schwur der Zugehörigkeit? Ein Abschiednehmen? Ein Treuehalten — aus allen diesen Affekten mischte sich das beklommene Schweigen, das diese Kunst stärker bestätigte als der stärkste Beifall ...

*

Vergebens fahndet man in Haydns Leben nach einem tragischen Schatten. Obwohl zu einer richtiggehenden Musiker-Biographie heutzutage der Dämon gehört — aber, was tun? — Haydns Dämon lächelt. Haydn ist voll der alten, uns verlorenen Heiterkeit (eine Stubenvergnügtheit, die in anderer Tonart auch Fritz Reuter kannte), kurz eine Frohheit, an der alles Mißgeschick abgleitet wie Wasser an Öljacken. Die wenig verschleierte Kammerdienerstellung bei seinem Fürsten, oder, um das Schrecklichste zu nennen, sein jahrelang hingeschlepptes Ehekreuz — nichts wirft ihn um. Trotz alledem und dem Nasenpolypen kommt es zu keinem Nervenzusammenbruch. Ach, woher! Das Leben ist doch eine schöne Sache! Der Beneidenswerte unternimmt eine erste, eine zweite beschwerliche Reise nach London, erfüllt die Last kompositorischer und kapellmeisterlicher Verpflichtungen, vergißt in Londons Nebel ganz das Bild seiner lieben Gattin (einer »Bisgurn«, wie die Wiener sagen), erinnert sich auch nur ungern seiner allzu getreuen Geliebten, der Luigia Polzelli, die ihn ein schönes Stück Geld kostete. Aber man lebt nur einmal. Er fängt in England zu grünen an wie Tannhäusers dürrer Stab, er verjüngt sich, er verliebt sich in die Mrs. Schroeter, wie sie in ihn, — zwei Sechzigjährige! — und schließlich geht er mit Elan mit dem lebemännischen Prinzen von Wales zum Punschtrinken (zum »Drahn« nennen das Wiener). Sogar das Punschrezept hat er sich notiert und uns überliefert: 1 Liter Champagner, 1 Liter Burgunder, 1 Liter Rum, 10 Zitronen, 2 Orangen, 1½ (Pfund?) Zucker ... Man kann danach einen Haydn-Punsch brauen und ein Hoch auf solche Vitalität ausbringen: »Gott erhalte ...!« Man kann aber auch den Wahlspruch des Patriarchen zur Beherzigung in schweren Zeiten weiterempfehlen. Es ist offenbar derselbe, den zwei Geschlechter später Theodor Fontane seiner Frau Emilie ins Stammbuch schrieb: »Sei heiter! Gott hilft weiter! Was nützt das Gegrübel? Zur Himmelsleiter werden die Übel ...!«

Ernst Decsey

* MUSIKPÄDAGOGISCHE TAGUNG IN KÖLN *

Am 30. Oktober veranstaltete die Staatliche Hochschule für Musik und die Zweigstelle Köln des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht im großen Saal der Hochschule für Musik eine Tagung unter dem Titel »Die Schallplatte im Musikunterricht«, an der die Kulturabteilung des Lindströmkonzerns in hervorragendem Maß beteiligt war. Das lebhafte Interesse von Lehrern, Musikern, Studierenden, Vertretern der Regierung und der Schulbehörden bewies die Anteilnahme, die der Schallplatte als neuzeitlichem Unterrichtsmittel entgegengebracht wird.

Die Veranstaltung, die sich über den ganzen Tag hinzog, wurde von *Walter Braunfels*, dem Direktor der Musikhochschule, eröffnet. Der Pädagoge *E. Jos. Müller* sprach anschließend in anregender Weise über das Thema »Die Schallplatte in ihrer Bedeutung als Unterrichtsmittel«. Der als Vorkämpfer für die Einführung der Schallplatte im Musikunterricht bekannte *Paul Mies* führte dann in mustergültiger Weise eine Musikstunde in der Prima mit Hilfe der Schallplatte vor, während *Röseling*, ebenfalls mit Schülern, das Thema »Die Schallplatte in der Volksschule« behandelte. *Ludwig Koch*, der Leiter der Lindström-Kulturabteilung, sprach über »Kultur und Schallplatte« und zeigte an interessanten Beispielen die technische Entwicklung der Schallplatte. *Hermann Unger* berichtete über seine Erfahrungen mit der Schallplatte in der Volksbücherei und *Oberborbeck* über die Schallplatte im Seminar und in der Musikschule.

Eine Art vergleichender Gesangsmethode zeigte mit interessanten Schallplattenbeispielen der Gesangslehrer Emge; Biagioni behandelte in einem fesselnden und anregenden Vortrag »Die Schallplatte im fremdsprachlichen Unterricht«. Kapellmeister Goeßling zeigte mit dem Kölner Opernchor unter Zuhilfenahme von Schallplatten in geistvoller Weise eine vorbildliche Einstudierung des Carmen-Chors. Braunfels erläuterte in seinem Vortrag »Instrumentationslehre und Schallplatte« Grundtypen der klanglichen Einstellung. Mit einer musikalischen Formenlehre durch Schallplatten beschloß Prof. Müller die Tagung, nachdem Ludwig Koch innerhalb eines Schallplattenkonzertes für Schüler über orientalische Musik gesprochen hatte.

Die wertvollste und anschaulichste Arbeit wurde auf dieser wohlgelungenen Tagung durch praktische Vorführungen und vor allem durch die Unterrichtsbeispiele geleistet. Man sah dort deutlich die Möglichkeiten der Plattenverwendung und erkannte auch, daß sich der Pädagoge beim Arbeiten mit der Schallplatte energisch einsetzen muß, um den großen Nutzen daraus zu ziehen. *P. A.*

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Grammophon

Die diesmalige Serie wird höchsten Ansprüchen gerecht. Obenan sei die Wiedergabe der D-dur-Sinfonie von *Brahms* gestellt: *Max Fiedler* mit den Berliner Philharmonikern. Wir erinnern uns der Zeiten, da der verehrte Dirigent mehrere Winter in Berlin die gleiche Körperschaft gastierend leitete und Meister Johannes den Hauptplatz im Programm einräumte. Bewundernswert auch heute noch seine unverbrauchte Frische und sein Temperament, bemerkenswert, daß er diese zweite Sinfonie ihrer Etikettierung »lyrisch« entkleidet (hierin deckt sich seine Auffassung mit der Klemperers), und dem Finalsatz ein — vielleicht allzu — feuriges Tempo gibt (27254/8). Aus dem Klaviertrio in C op. 87 von *Brahms* bietet die Berner Triovereinigung (Hirt—Brun—Lehr) in köstlichem Vortrag das unvergleichliche Scherzo (27258), vollständig dagegen das Klaviertrio in D op. 70 von *Beethoven*. Hier ist es vornehmlich der langsame Satz, der alle Merkmale einer geistig wie musikantisch hoch disziplinierten Verschmelzung der drei Instrumente trägt (27261/64). Um Raoul von Koczalski ist es still geworden; die Platte 27264 bringt ihn mit seinem brillanten Vortrag von Schuberts »Lindenbaum« in Liszts schöner Transkription in angenehme Erinnerung. *Schuberts* beiden Zwischenaktsmusiken zur Rosamunde gehört die Platte 95458. Wenn Furtwängler und die Berliner Philharmoniker musizieren, genießt man in schweigender Dankbarkeit. *Liszts* Rhapsodie in F wird von der Berliner Staatskapelle, Dirigent Alois Melichar, dargestellt. Wäre das Zeitmaß nur etwas gemäßigter genommen worden, so würde kein

Einwand gegen den zündenden Vortrag zu erheben sein (27253). *Weills* »Kleine Dreigroschenmusik«, von der Bläsergruppe der Berliner Staatskapelle unter Klemperer mit Virtuosität gespielt (24172/73), und Ilja Livschakoffs Orchester, das dem Salonrepertoire seine Opfer mit liebenswürdiger Exaktheit bringt, beschließt mit Paderewskis Menuett op. 14 und Silesu's »Liebesglück« den Reigen orchestraler Darbietungen (24249). Die Tenöre treten an: *Julius Patzaks* strahlende Stimme erfreut durch Johann Straußens Gondellied aus der »Nacht in Venedig« und das Ständchen aus Offenbachs »Goldschmied von Toledo« (23921); *Franz Völker*, außerordentlich gut disponiert, wählt Tannhäusers Preislied und Manricos Stretta (24240), während *Helge Roswaenge* mit *Hedwig von Debitzkas* diesmal auch die Höhe glänzend überwindendem Sopran je ein Duett aus Massenets Manon und Offenbachs Hoffmann in erlesener Stimmverbundenheit spenden. Unnötig ist einzig das Potpourri »Aus Großmutters Notenmappe«, deren verstaubten Inhalt Gerd Thomas auf der Wurlitzer Orgel ausbreitet, ohne die vielfältigen Mixturen seines Instruments auszuschöpfen (24338).

Parlophon

Stilsicherheit und ungekünsteltes Eindringen in den musikalischen Gehalt zeichnet die Wiedergabe von *Glucks* Ouvertüre zur aulidischen Iphigenie aus, die dem diesmal sehr gut klingenden Berliner Sinfonieorchester unter *Fr. Weißmanns* Führung zu danken ist (P 9567). Der Vortrag zweier Stücke durch *Bronislaw Huberman*, des cis-moll-Walzers von Chopin und Elgars »Capricieuse«, stellen an tonlichem Glanz und technischer Bravour wohl alles in den Schatten, was die Platte von diesem Meistergeiger aufbewahrt (P 9882). Man hat die Herrlichkeit seiner unüberbietbaren Leistung noch im Ohr, wenn man die folgenden, an sich lobenswerten Vorträge abhört: Gerhard Hüschs zwei Baritonarien aus dem Figaro (B 48094), die Duette der Aida (Emmy Bettendorf) und Amneris (Karin Branzell) (P 9565) sowie die der Antonia (wieder die Bettendorf) und Hoffmanns (H. E. Groh), wie endlich Grohs Vortrag der Hoffmann-Arie aus dem zweiten Akt (48090). Alles voll Können, Geschmack und vorbildlicher Disziplin, eine Kollektivanerkennung also, die sich auch auf das Edith Lorand-Orchester mit seiner Spielfreudigkeit in Brahms' Walzer aus op. 38 (B 48069) und der Fantasie aus dem Zigeunerbaron (B 48087) erstreckt.

Odeon

bringt den Schnelligkeitsrekord: die beiden Hauptsolostücke der Rosaura (*Vera Schwarz*) aus Wolf-Ferraris »Schalkhafter Witwe« werden aus dem Theater in das Heim getragen und gefallen auch im intimen Rahmen (O 1539); noch intimere Kunst spricht aus *Emil Sauers* zart pointiertem Vortrag der E-dur-Etüde von Chopin und der »Spieluhr« aus des Pianisten eigener Werkstatt (O 6793).

Homocord

legt etwas Wundervolles vor: zwei Duette aus der Butterfly, gesungen von der unvergleichlichen *C. Valobra* und ihrem Partner *N. Piccaluga.* Auf diese beiden Künstler sei die Aufmerksamkeit aller Gesangsfreunde gerichtet (H 9100). Dann kommt ein Abstieg: Emmy Sack ist noch nicht reif für den seelischen Gehalt von Schuberts Litanei und Allerseelen (H 4147); schwach bleibt auch der Eindruck des farblosen Sternenliedes aus Johann Straußens »Indigo«, dem Maria Hussa nicht viel geben kann; stärker wirkt sie mit dem innigen und dankbaren Weingartnerschen Lied »Liebesfeier« (H 4261). Ein Kinderlieder-Potpourri, vom Trocadero-Ensemble wiedergegeben, wird sich wohl mancher schenken (H 4268), und an den Darbietungen zweier russischer Volkslieder nur der Gefallen finden, der für das Balalaika-Orchester Neigung zeigt (4—4084). Die Linie steigt wieder, wenn man die Platte H 4265 rotieren läßt, auf der sich der exzellente Geiger *Georg Sandor* mit dem Vortrag von zwei Kompositionen Jenö Hubays vernehmen läßt, denn bei ihm ist echtes Musikantentum mit Klangkraft und vertieftem Einfühlungsvermögen gepaart (H 4265).

Felix Roeper

OPERNAUFFÜHRUNGS-STATISTIK

Nach *Wilhelm Altmanns* Zusammenstellung ergibt sich für die Zeit vom August 1930 bis Juli 1931 (siehe Heft 11 der »Zeitschrift für Musik«) folgendes Resultat der Aufführungsziffern über die Zahl 100 hinaus (die in Klammern stehenden Zahlen sind das Ergebnis der vorangegangenen Spielzeit): Wagner 1476 (1564), Verdi 1363 (1396),

Puccini 985 (945), Lortzing 941 (844), Mozart 907 (821), Bizet 428 (374), Rich. Strauß 401 (497), Offenbach 340 (172), Weber 320 (284), d'Albert 288 (353), Rossini 269 (245), Mascagni 264 (225), Leoncavallo 255 (262), Beethoven 221 (255), Humperdinck 212 (234), Flotow 160 (171), Smetana 160 (125), Donizetti 146 (145), Weinberger 138 (490), Nicolai 130 (150), Gounod 126 (112), Thomas 120 (147), Auber 118 (122), Adam 114 (152).

Nach der Höhe ihrer Aufführungszahl geordnet: Carmen 407 (365), Tannhäuser 301 (268), Der Freischütz 295 (258), Lohengrin 279 (290), Die Zauberflöte 277 (235), Cavalleria rusticana 264 (225), Bajazzi 255 (262), Der Troubadour 251 (268), Madame Butterfly 245 (281), Hoffmanns Erzählungen 242 (172), Der fliegende Holländer 241 (266), Tiefland 240 (276), Bohème 230 (230), Fidelio 221 (255), Der Waffenschmied 211 (175), Zar und Zimmermann 211 (304), Aida 210 (266), Die Meistersinger von Nürnberg 207 (240), Tosca 202 (222), Figaros Hochzeit 201 (235), Der Rosenkavalier 192 (210), Rigoletto 185 (239), Der Wildschütz 175 (172), Der Barbier von Sevilla 174 (177), Don Giovanni 164 (106), Die Entführung aus dem Serail 153 (115), Die verkaufte Braut 151 (121), Hänsel und Gretel 141 (182), Simon Boccanegra 131 (54), Die lustigen Weiber von Windsor 130 (150), Traviata (Violetta) 127 (125), Schwanda 125 (490), Margarete 122 (112), Der Maskenball 121 (131), Mignon 120 (147), Martha 117 (118), Undine 117 (155), Die Walküre 115 (111), Das Rheingold 112 (71).

RUNDFUNKSTATISTIK FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Die Reichsrundfunkgesellschaft hat eine Statistik ausgearbeitet, die sämtliche Darbietungen zeitgenössischer Musik bei den Sendern Berlin, Breslau, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Königsberg, München, Köln und Stuttgart registriert. Von den 4047 Betriebsstunden aller Sender für den Stichmonat Oktober 1930 entfallen auf musikalische Darbietungen 1427 Stunden. Von diesen 1427 Stunden sind 157 Stunden 50 Minuten *zeitgenössischer Musik* gewidmet, das sind auf den Tag also 5 Stunden. Die Zahl hinter den Namen bedeutet die Stunden bzw. Minuten, die nach einer Berechnung Hans Fischers im „Melos" die betreffenden Komponisten bei allen Sendern an Aufführungszeit erreichten:

Reger (9.05), R. Strauß (8.10), Niemann (7.25), Mahler (7.10), Respighi (5.50), H. Wolf (4.40), Schreker (4.00), Knab (3.45), Graener (3.30), Glazunoff (2.45), Ljadow (2.15), Debussy (2.06), Braunfels (2.00), Pfitzner (1.25), G. Schumann (1.20), Busoni (0.45), Sekles (0.40), C. Franck (0.40).

Hinter diesen Zahlen bleiben diejenigen der jüngeren Generation erheblich zurück: Weill (3.20), Siegl (2.00), Hindemith (1.50), Strawinskij (1.45), Schönberg (1.40), Raphael (1.30), Milhaud (1.25), Bartok (1.15), Toch (1.15), Lendvai (1.10), Slavenski (1.05), Prokofieff (1.05), de Falla (1.00), Gal (0.45), Rathaus (0.40), Kodaly (0.40), Krenek (0.25), Berg (0.10), Höffer (0.10), Jarnach (0.05).

Der Anteil der einzelnen Sendegesellschaften an der Übertragung zeitgenössischer Musik ist natürlich verschieden, doch wird man auch hier bedenken müssen, daß von Monat zu Monat ein Ausgleich stattfinden wird. Innerhalb aller musikalischen Darbietungen entfielen im Monat Oktober folgende Prozentzahlen auf zeitgenössische Musik: Berlin 13 %, Breslau 12,9 %, Frankfurt 10 %, Hamburg 6 %, Leipzig 19,2 %, Königsberg 6,1 %, München 16,1 %, Köln 7,8 %, Stuttgart 11,1 %.

DIE MUSIK- U. THEATERKOSTEN DER GROSSSTÄDTE

Die nachstehenden Zahlen bezeichnen nach der „Deutschen Musikerzeitung" den städtischen Zuschuß der vorigen Spielzeit für Theater und Orchester auf den Kopf der Bevölkerung umgerechnet: Mannheim 7,04M., Bochum 5,61 M., Duisburg 4,91 M., Frankfurt a. M. 4,57 M., Düsseldorf 4,49 M., Dortmund 4,35 M., Hannover 4,28 M., Köln 3,61 M., Magdeburg 3,15 M., Essen 2,82 M., Leipzig 1,92 M., Hamburg 1,90 M., Stuttgart 1,83 M., München 1,25 M., Breslau 1,18 M., Dresden 1,16 M., Berlin 0,65 M.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E. V.

Der Deutsche Rhythmik-Bund wird in Zukunft seine Verbandsmitteilungen in der »Musik« veröffentlichen. Mitglieder des Bundes, welche noch nicht »Die Musik« beziehen, wollen der unterzeichneten Geschäftsstelle umgehend Nachricht zukommen lassen.
Im Februarheft der »Musik« wird ein grundlegender Artikel von Frau Elfriede Feudel, der ersten Vorsitzenden des Deutschen Rhythmik-Bundes, über rhythmische Erziehung erscheinen.

Januar 1932.

VON DER GESCHÄFTSSTELLE:

Die *Bundesversammlung 1932* soll wieder mit einer Arbeitstagung verbunden werden, die diesmal nur für Mitglieder bestimmt ist. Die Tagung findet statt vom 24. bis 28. März (Gründonnerstag bis Ostermontag) im Landjugendheim Finkenkrug bei Spandau. Ein großer Arbeitsraum, Versammlungsraum, sowie Quartiere in geheizten Räumen (auch kleinere Zimmer) stehen zur Verfügung. Der Preis für die Unterkunft beträgt insgesamt M. 3,— pro Tag; Extrakosten für die Unterkunft entstehen nicht. Die Verpflegung in Finkenkrug ist einfach, aber gut und reichlich.
Anmeldungen erbittet die Geschäftsstelle so bald wie möglich; besondere Wünsche betreffs der Unterbringung können nur bei rechtzeitiger Anmeldung berücksichtigt werden. Das genaue Tagungsprogramm wird im Januar bekannt gegeben werden.

NEUE MITGLIEDER:

Margarethe Huth, Wissenschaftliche Lehrerin und akademische Musiklehrerin, Berlin-Lankwitz, Mühlenstr. 17, II.

Ilse Rohse, Königsberg i. Pr., Wilhelmstr. 12a.

Die Geschäftsstelle ist damit beschäftigt, die *Arbeitsberichte* der verschiedenen Mitglieder zusammenzustellen. Wer im Jahre 1931 der Geschäftsstelle keinen Bericht eingesandt hat, wird gebeten, dies bis zum 31. Januar d. J. nachzuholen, später einlaufende Berichte können in die Sammlung nicht mehr aufgenommen werden. Die Berichte werden den Mitgliedern auf der Ostertagung zugänglich gemacht werden.

VON DEN MITGLIEDERN:

Frau *Baer*, Laxenburg, hat im Laufe dieses Semesters dreimal mit Kindern im Radio gearbeitet, und zwar derart, daß sie Kindern aus der Montessori-Volksschule, Wien, wirkliche Stunden gegeben hat. Zwei dieser Stunden wurden durch kurze Aufsätze in der Zeitschrift »Radio Wien« (vom 20. November und 6. Dezember 1931) für das Publikum vorbereitet.
Das Schulamt Zürich forderte Frau Baer auf Grund ihres Pariser Vortrages auf, einen Einführungskurs für Kindergärtnerinnen abzuhalten. Frau Baer hat diese Aufforderung nach Übereinkunft mit Frau Scheiblauer angenommen.
Frau Professor *Pfeffer* stellt ihr Buch »Einführung in die Heilpädagogik« von dem bekannten Schweizer Heilpädagogen Dr. Hanselmann den Mitgliedern zur Verfügung.

Deutscher Rhythmik-Bund (Dalcroze-Bund) e. V.
Berlin-Charlottenburg, Goethestr. 28/29.
gez. Hildegard Tauscher.

ENTDECKUNGEN — ERFINDUNGEN — INSTRUMENTE — AKUSTIK

MUSIK AUS WASSER UND ALKOHOL

Vor einem halben Jahrhundert entdeckten die Schweizer Geologen *Ernst* und *Albert Heim* die akustische Merkwürdigkeit, daß alle Gewässer, das friedlich murmelnde Wiesenbächlein ebenso gut wie der reißende Gebirgsbach, der majestätisch rauschende Strom und der donnernde Wasserfall, ganz gleich auf C-dur gestimmt sind. Bei stärkerem Gefälle klingen auch das E und das G mit, wogegen bei ganz gewaltigen Wasserfällen das F vorherrscht. Diese Tatsache und die Erklärung, die die beiden Forscher dafür gaben, schien vielen Menschen unglaublich. Ernst und Albert Heim erklärten die Erscheinung wie folgt: Unzählbare im Wasser enthaltene Luftbläschen, die von unten her aufsteigen, zerplatzen, sobald sie an die Oberfläche gelangen. Die »Wassertonarten« wären also nichts anderes als die natürlichen Folgeerscheinungen einer ungeheuren Menge der winzigsten Explosionen. Aber nicht nur in der Natur »singt« das Wasser, sondern auch im Laboratorium des amerikanischen Forschers *Donald H. Andrews*, der vor kurzem die Entdeckung machte, daß man überhaupt alle chemischen Stoffe zum Singen und Klingen bringen kann. Schon vor mehreren Jahren hatte Sir Chandrasekhara V. Raman, der bekannte indische Gelehrte, als erster die Beobachtung gemacht, daß Lichtstrahlen, die man durch eine chemische Substanz hindurchleitet, die Farbe wechseln. Auf dieser Entdeckung bauten nun andere Forscher weiter, und schließlich gelang etwas fast Unvorstellbares: Man konnte auf einmal die Bewegungen und Schwingungen der Atome der Substanzen, durch die man das Licht durchgeführt hatte, genau beobachten, zählen und messen. Und als nun daraufhin Dr. Andrews der Versuch gelang, diese Atomschwingungen je nach ihrer Zahl in Töne umzuwandeln, zeigte sich, daß wirklich jede Substanz, die man auf diese Weise untersuchte, ihre eigene »Musik« hat, richtige Akkorde, die man auf dem Klavier spielen kann, die aber keineswegs immer harmonisch klingen. Aber vorhanden sind sie auf alle Fälle.

Die Musik des Wassers stellt also in diesem Fall etwas ganz anderes vor als sein Plätschern und Rauschen in der freien Natur. Ihre Akkorde sollen geheimnisvoll und zugleich heiter klingen, aber wenn man sie spielt, wird man doch an das gleichmäßige Murmeln eines kleinen Wasserfalles erinnert. Am besten haben den Hörern dieser neuartigen Musik bisher die Akkorde des Alkohols gefallen. Sie setzen sich aus sieben Tönen zusammen und bilden, eine einzige Note ausgenommen, eine durchaus harmonische Klangverbindung. Ganz und gar mißtönend sind dagegen die Akkorde des Gasolins, die einer recht grotesken Jazzmusik gleichen, weil sich kein Ton zum anderen fügen will, während Holzalkohol wieder hart und scharf klingt. Ob es so weit kommen wird, daß ein Komponist diese verschiedenen Themen als Leitmotive zu einer »chemischen Oper« verwendet? Der wirkliche Wert der Musik der unbelebten Substanz liegt freilich auf einem anderen Gebiet. Denn mit Hilfe dieser Töne wird man sicher schon in absehbarer Zeit manche bisher unbekannte oder unerklärte Erscheinung in der Natur aufklären und wissenschaftliche Fragen lösen können, die unlösbar schienen.

(M. A. v. Lütgendorff in »Hamburger Nachrichten« vom 30. 9. 31.)

DIE PARTITUR WIRD GETIPPT

Welche umständliche Arbeit die Niederschrift und Vervielfältigung der musikalischen Manuskripte darstellt, davon kann sich der Laie kaum einen Begriff machen. Darum beschäftigten sich seit der Erfindung der Schreibmaschine Ingenieure und Musiker in gleichem Maße mit dem Problem einer mechanischen Fixierung des Notenbildes. Die Schwierigkeiten bestanden nicht nur in einer großen Zahl und Vielgestaltigkeit der Noten- und Musikzeichen, sondern auch vor allem in der Unterbringung der Zeichen auf dem Fünfliniensystem und dessen ergänzenden Hilfslinien oberhalb und unterhalb des Systems. Die ersten Versuche gingen dahin, die Noten in einem vorgedruckten Liniensystem unterzubringen und nachträglich die dazugehörigen Zeichen, wie Versetzungszeichen und Dynamik, einzutragen, ein reichlich umständliches und dazu noch ungenaues Verfahren, da schon allein eine nicht ganz präzise Einstellung des vorgedruckten Linienblattes auf der Schreibmaschinenwalze eine Fülle von Fehlern im Gefolge hatte.

Nach neunjähriger unermüdlicher Arbeit ist es nun dem Frankfurter Ingenieur *Gustav Rundstatler*, einem Musikamateur, der sich

nebenbei kompositorisch versuchte und der sich stets durch die umständliche Notenschreiberei behindert fühlte, gelungen, eine Notenschreibmaschine fertigzustellen, die alle Erfordernisse der Notentechnik erfüllt. Rundstatler benutzte den Torso *einer normalen Schreibmaschine* mit vergrößerter Walze und ließ mit Anschlag der Notentype gleichzeitig einen Bruchteil des Liniensystems erstehen, das durch den Anschlag einer Linienleertaste beliebig vergrößert werden kann. Dazu kommt als wesentlichster Vorzug gegenüber früheren Konstruktionen, daß der Maschinenschlitten so lange stehen bleibt, bis die Note mit allen dazugehörigen Zeichen niedergeschrieben ist. Rundstatler hat im Verein mit seinem technischen Mitarbeiter Ludwig Stork die Maschine soweit ausgearbeitet, daß sie nach fünfjähriger Auseinandersetzung mit dem Patentamt nunmehr patentiert wurde und fabrikationsreif ist. Die Tastatur entspricht der einer normalen Schreibmaschine, 30 Tasten und zwei Umschaltungen, im ganzen 90 Anschlagsmöglichkeiten, davon sind 22 Noten und das übrige Zeichen. Es lassen sich darauf *6 bis 8 Durchschläge* machen und etwa 15000 Kopien, entweder nach den üblichen Verfahren oder auf phototechnischem Wege, was die Verwendbarkeit der Maschine erhöht. Es gibt nichts, vom einfachsten Klaviersatz angefangen bis zu Kammermusik, Chorsätzen und den kompliziertesten Orchesterpartituren, was sich nicht auf der Maschine niederschreiben ließe; wobei das Notenbild an Präzision der gedruckten Partitur in nichts nachsteht.

(»Chemnitzer Tageblatt« vom 17. 10. 31.)

DIE KOMPONIERMASCHINE IST DA!

Nun ist auch die Komponiermaschine erfunden. Ein langgehegter Wunschtraum ist damit in Erfüllung gegangen. Aber das Wunderlichste bei aller Größe der Leistung bleibt doch die Tatsache, *daß ein vollständig erblindeter Mensch* dieses Werk geschaffen hat.

Karl Heinz, ein stiller, vom Geist einer bestimmten Mission erfüllter Mensch, hat diese Mechanik gebaut. Die Ernte eines zehnjährigen Suchens, Schaffens und Tastens steht vor uns. Den Anstoß zu dieser Idee und zu deren Ausführung hat das verdrießliche Geschäft des Notenschreibens gegeben. Die Bedeutung der Apparatur liegt *in der fast spielerischen Art, wie hier ohne Zeitaufwand Melodien aufgeschrieben werden.* Das Werk des Karl Heinz ruht auf durchaus volkstümlicher Basis und gewinnt durch den Umstand besondere Bedeutung, daß der Spieler des Notenlesens absolut nicht kundig zu sein braucht. Die Komponiermaschine ist durch einen Stromkreis mit dem Tasteninstrument verbunden. Wenn auf dem Klavier eine Taste angeschlagen wird, so löst sich automatisch im Register der angeschlossenen Mechanik die betreffende Type und wirft ihr Zeichen auf die am laufenden Band transportierte Notenrolle. Die Maschine kann jede Note, die auf dem Klavier, Flügel, Harmonium oder Kirchenorgel gespielt wird, in beliebiger Schnelligkeit übertragen. Das liniierte Notenblatt beruht auf dem Prinzip des normalen Notensystems. Die Nebenmelodie im Violinschlüssel und die vollständige Begleitung im Baßschlüssel nimmt die Komponiermaschine ohne Schwierigkeit auf. Zudem ist sie sehr leicht zu bedienen.

(»Nürnberger Zeitung« vom 23. 10. 31.)

DIE GEBURT DER SCHALLPLATTE

Orchesterspiel in einem Saal, Mikrophone verteilt aufgehängt. Im Aufnahmeraum muß scharf aufgepaßt werden, wann das Spiel beginnt, wann das Spiel aufhört, kein Nebenlauf darf sich auf die Wachsplatte einzeichnen. Das ist bei öffentlichen Aufnahmen die Schwierigkeit, Zeit, Plattenlänge, Nebengeräusche in Einklang zu bringen. Die Übertragung im eigenen Raum ist kostspieliger, aber sicherer. Ein sachverständiger Kapellmeister überwacht den Vorgang, die bespielte Wachsplatte wird sofort hinterher zur Kontrolle durchgespielt. Mit dieser braunen Wachsplatte, die aussieht wie ein falschgetönter Schweizer Käse, ist nicht zu spaßen, schon den bloßen Atemhauch nimmt sie übel. Will man sie bespielen, gehört ein besonders konstruierter Apparat mit senkrecht montiertem Tonarm dazu. Es ist staunenswert, nach ihrem Urahnen, dem Edisonschen Walzenapparat, ist diese Wachsplatte die Urahne aller Plattenkunst. Nur der Unterschied, daß man vor wenigen Jahren die Übertragung durch Mikrophon über einen Verstärkerapparat auf einen Magnet mit Schreibstift nicht kannte. Vorher war es erforderlich, sich um einen Trichter zu scharen und in seine Öffnung recht und schlecht die Schallwellen der Instrumente und der Stimmen zu fangen. Von der Trichtermembrane erfolgte auf direktem Wege die Umsetzung in mechanische Schwingungen. Eine alte Erfahrung: bei Platten aus der guten alten Zeit kam die Solostimme wohl klar und unverzerrt, aber das begleitende Orchester erfüllte nur die Tätigkeit einer beifallsmur-

melnden Untermalung. Die Mikrophonaufnahme erst ermöglicht die genaue Differenzierung der Klangfarben, das Eigenleben der unzähligen Komponenten eines Orchesterspiels, eines Chors, des Zusammenklingens von menschlicher Stimme und Instrument. Es ist überhaupt wunderbar, wie in dieser noch nicht ein zehntel Millimeter tiefen Rille die Schwingungskurven aller zusammenklingenden Töne und Laute sich zu der Einheitslinie des Klangbildes vereinen.

Hat die Wachsplatte ihre Schuldigkeit getan, hat sie die auf sie einstürmenden Klangwellen verdaut, wird sie in ein galvanisches Bad gehängt, Kupferteile schlagen sich nieder, die Schicht wird dicker, das erste Negativ ist hergestellt, die Wachsplatte kann mit Befriedigung ihrer Abschleifung entgegensehen. Es besteht der berechtigte Wunsch, im Plattenarchiv ein Musterpositiv zu besitzen, von dem sich jederzeit neue Negative herstellen lassen. So wird das erste Negativ zum zweiten Male dem elektrischen Bad anheimgegeben, der Kupferbelag losgelöst und das Positiv in Verwahrung gebracht. Ein großer Vorteil, man kann bereits von diesem Metallpositiv aus die Qualität der Platte beurteilen. Mit Holznadeln wird sie der Prüfungskommission vorgespielt. Eine Stelle klingt matt, hier stand die Sängerin zu nahe am Mikrophon, dort überschreit sich ein Sänger in der hohen Lage, verspielt, vertan. Die Aufnahme muß noch einmal angefertigt werden. Eine Platte kann noch so sehr den künstlerischen Ansprüchen entsprechen, was nützt das alles, wenn die technische Ausführung mißglückte. Vom Mutterpositiv stellt man einen Abzug her, fünfzigmal wird die Platte heruntergeleiert, zeigen sich dann keinerlei Veränderungen an der Oberfläche, so hat die Aufnahme bestanden und das eigentliche Vervielfältigungsnegativ wird wieder auf dem Umweg über das Galvanobad hergestellt. Diese Matrize wird den ungeheuren Temperaturen und hydraulischen Pressungen unterworfen sein, so wird sie vorsorglich im Bad vernickelt und kommt als schillernder weißer Diskus ans Tageslicht.

Von Hand zu Hand wandern die Matrizen, Arbeiter prüfen Rille für Rille, feine Verbesserungen werden vorgenommen, die Platten sortiert, in besonders etikettierte Schachteln gelegt, der dünnen Kupferschicht wird ein handfester Unterbau in Form einer Kupferplatte aufgelötet. Der Guß kann beginnen.

(Eberhard v. Wiese in der »Vossischen Zeitung« vom 9. 8. 30.)

DAS INSEKTEN-ORCHESTER

Während Japan auf dem Welttheater durch seine kriegerischen Maßnahmen große Beunruhigung hervorruft, geht das idyllische Leben in den Straßen von Tokio ruhig weiter. Die Untertanen des Mikado lauschen nicht dem Donner der Geschütze, die in der Mandschurei abgefeuert werden, sondern der seltsamsten Musik, die es auf der Erde, und zwar nur in Japan gibt, dem *Orchester der Insekten.* Nicht das schrille Gezirp der Grillen, das man im Sommer auch bei uns vernahm, schmeichelt ihren Ohren, sondern es ist eine volltönendere und lieblichere Harmonie, die plötzlich in den Gassen auflebt. Da wandert ein Mann daher mit langsamem Schritt, der über seiner Schulter eine lange Bambusstange trägt, und an den Enden dieser Stange hängen Rahmen, an denen sich Dutzende von kleinen Käfigen befinden, deren jeder einen kleinen Musikanten enthält. Der »Muschiuri-Mann«, wie der Verkäufer der musikalischen Insekten genannt wird, hat seine Ware sorgfältig für sein Orchester ausgewählt; der Sänger oder Spieler entstammt einer besonderen Züchtung, die die Kraft und Reichhaltigkeit seiner Töne berücksichtigt. Es ist ein fast betäubendes Durcheinander von Klängen, das diese merkwürdige Straßenfigur umgibt. Bevor man sich seinen Musikanten einkauft, läßt man sich vorher eine Probe seiner Kunst geben. Im Herbst ist die Musik der Insekten am klarsten und eindringlichsten, denn sie sammeln noch einmal alle ihre Kräfte, bevor die Konzertsaison endet. Dieser Abschluß der Saison wird gekennzeichnet durch die hellen Töne des Korogi oder Heimchen, das sein »samusakuru-yo«, »die Kälte kommt«, immer wieder zirpt. Alle anderen Insekten strengen sich an, um diesem lautesten Künstler es gleichzutun. Sein nächster Nebenbuhler ist die Kirigirusu, die Laubheuschrecke, die der geborene Kapellmeister ist und den Text angibt, in den die anderen einfallen. Aber die Primadonna dieser winzigen Musiktruppe ist die kleine Suzamuschi, das japanische »Glockeninsekt«, ihre zarten, gazeartigen Flügel zittern in der blauen Luft, wenn sie die Violine auf ihren anmutigen Beinen streicht, und ihre rhythmischen Kadenzen, die vom höchsten Fortissimo bis zum schmelzenden Pianissimo gehen, haben eine süße Melodik, die ihre feinste Färbung bei Sonnenuntergang erreicht. Diese Geigerin, deren Liebeslied so lyrisch klingt, begleitet mit seiner Mandoline der Matsumuschi, dessen Name bedeutet, daß er das Rauschen der

Fichtenwipfel im Winde nachahmt; sein langer brauner Körper mit dem gelben Bauch ist nicht schön, aber man liebt ja auch nicht sein Äußeres, sondern seine Musik, und kein Japaner kann das geheimnisvolle singende Seufzen seiner Musik hören, ohne Heimweh zu empfinden, denn es sind die frühesten Klänge, die er als Kind vernommen. Neben dem Heimchen ist der lauteste Musikant die Zikade. Aber außer diesen Tonkünstlern befindet sich noch eine Menge anderer Insekten in den Käfigen des Muschiuri-Mannes, und sie alle sind begehrt, denn der Japaner liebt die Insektenmusik mehr als den Vogelgesang und hat sie in seiner eigenen Musik nachgeahmt.

(»Sächsische Staatszeitung« vom 29. 9. 31.)

VOM GEIGENBAUPROBLEM

Seit mehr als einem Jahrhundert versucht man das Geheimnis des wundersamen Geigentones der alten italienischen Instrumente zu ergründen. Immer wieder tauchen von Zeit zu Zeit überraschende Nachrichten auf, die das entdeckte Geheimnis des italienischen Geigenproblems verkünden. Entschieden ist es um die Güte eines alten italienischen Streichinstruments kein leerer Wahn, wiewohl dabei auch zugleich betont werden muß, daß eine italienische Geige nicht deshalb gut zu sein braucht, weil sie alt ist. Was ist nicht alles schon erfunden und erprobt worden, um hinter das Geheimnis zu kommen! Daß man bei all diesen Versuchen auch auf Abwege und Ausartungen kam, ist keinesfalls verwunderlich. Man baute Geigen schon aus Glas, aus Hartgummi, aus Ton, ja sogar aus Metall und Blech, wobei man noch einen besonderen Schalltrichter konstruierte. Aber je komplizierter die Bauart erdacht wurde, desto mehr entfernte man sich von der natürlichen Eigenart des Instruments. Das Geheimnis der Geigenbaukunst der alten Italiener scheint in dem Unbewußtsein dieser Kunst zu liegen, und deshalb kehrt man in den letzten Versuchen wieder zur Unbefangenheit der naiven Einstellung zurück. Die glaubwürdigste Auffassung vom Geheimnis des alten Geigenbauproblems scheint auf einer gewissen Abstimmungstheorie der Unter- und Oberdecke des Instruments zu beruhen. Diese mathematischen Messungen hat in letzter Zeit der Tiroler Geigenbauer *Franz Weinl* mit besonderem Geschick und überraschenden Erfolgen durchgeführt. Zugleich erfand Weinl noch einen Lack, der die Poren des Holzes nicht nur von der Oberfläche aus verschließt und dadurch die Schwingungen erschwert, sondern der das Holzgewebe restlos durchdringt und es so in edelster Weise entmaterialisiert. Die Instrumente Franz Weinls weisen dadurch eine erstaunlich leichte Ansprache und Modulationsfähigkeit auf, die bei allen Stärkegraden des Spiels gleichwertig bleibt. Also auch das Geigenlackproblem der alten italienischen Instrumente scheint der Lösung nahe zu sein. Möglich, daß die Geigenbaukunst, die von Tirol aus ihren Werdegang begann, auch von dort aus wieder einer neuen Blütezeit entgegengeht.

(Alfred Pellegrini in den »Dresdner Nachrichten« vom 11. 11. 31.)

DIE LAUTSTARKE GEIGE

Vladimir Rigana aus Strasnice bei Prag hat einen auf den ersten Blick sonderbar erscheinenden Apparat zur Patentierung angemeldet, der der Geige, überhaupt allen Saiteninstrumenten, zu jener Lautstärke verhelfen soll, die man sonst bei ihnen vermißt. Es ist sogar möglich, bei dem Saiteninstrument jeglichen Resonanzboden zu ersparen, also z. B. Geigen nur aus einem Deckel von beliebigem Material, den Geigenhals mit den Stimmpflöcken, den Saiten und dem Steg zu bauen. Im Prinzip besteht der revolutionierende Apparat vor allem aus ebensoviel Metalldrähten, als das Saiteninstrument Saiten zählt. Jeder Metalldraht wird an einem Ende mittels einer Klemmschraube an eine Saite (auf dem Geigenhals) befestigt, das andere Ende geht zu einer Metallzunge, welche eigentlich einen einarmigen Hebel bildet: dort, wo der von der Saite führende Metalldraht endet, ist die Zunge fixiert, das andere Ende der Zunge schwingt frei aus und trägt hier ein senkrecht aufgesetztes Stäbchen, das in einem Resonator von flacher Kegelform (ganz ähnlich dem Konus-Trichter eines Radio-Lautsprechers) endet. Da es z. B. bei einer Geige vier Saiten gibt, weist der Tonverstärkungsapparat Riganas auch vier Resonatoren (Konus-Trichter) auf, die aber zwecks Raumersparnis und Tonverschmelzung ineinander geschoben sind, wobei die Stäbchen der inneren Konus-Trichter durch Löcher, die in den äußeren Konus-Trichtern gemacht sind, zu dem betreffenden Konus gehen. Werden nun die Saiten der Geige zum Schwingen gebracht, so übertragen sich die Schwingungen durch Vermittlung der Metalldrähte und Zünglein auf die Konus-Resonatoren, die erst die Töne (sehr lautstark) wiedergeben. Schallverstärkend wirken

dabei sowohl die Resonatoren als auch die Metallzünglein. Der Apparat Riganas verstärkt jedoch nicht bloß den Schall, er verbessert auch den Timbre des Musikinstrumentes. Die Apparatur ist so konstruiert, daß sie leicht auf jede Geige, jeden Kontrabaß befestigt und von ihnen wieder abgeschraubt werden kann.

(»Prager Presse« vom 18. 10. 31.)

EINE ORGEL MIT FLÜGEL

In dem jetzt der Stadt Dresden gehörenden *Lingner*-Schloß ist die Orgel wiederhergestellt worden. Die Orgel hat 50 Register und ist mit allen modernen Einrichtungen versehen. Sie ist insofern ein ungewöhnliches Instrument, als Lingner einen Flügel in die Orgel hat einbauen lassen, dessen Klaviatur als viertes über dem dritten Manual liegt. Der Flügel kann an die Orgel gekoppelt werden, jedoch nicht umgekehrt. Unter den Registern ist ein sehr hübsch wirkendes Glockenspiel bemerkenswert. Durch zahlreiche Kopplungsmöglichkeiten können Klangfarbe, Klangstärke und Klangreichtum des Instrumentes in der mannigfaltigsten Weise gestaltet werden. Mit beonderer Sorgfalt ist die vox humana ausgeführt, die als sogenanntes Fernwerk einzigartige musikalische Wirkungen erzielen läßt. Der Flügel überrascht durch Größe, Fülle und Wärme des Tones, der unmerklich von der Orgel übernommen und weitergeführt wird.

(»Berliner Börsenzeitung« vom 11. 11. 31.)

DIE DEUTSCHE INDUSTRIE DER KLEININSTRUMENTE

Die Bedeutung der deutschen Kleininstrumenten-Industrie für den Weltmarkt ist dadurch gekennzeichnet, daß mehr als die Hälfte des gesamten Außenhandelsverkehrs, dessen Wert sich 1929 auf etwa 65 Mill. RM. belief, von Deutschland bestritten wird. Gegenüber dem letzten Vorkriegsjahr bedeutet jedoch diese Tatsache einen Rückgang im Welthandelsanteil; vor dem Kriege betrug der deutsche Anteil nahezu 70%. Die Spitzenstellung der deutschen Industrie ist auch in der Nachkriegszeit noch keineswegs in Frage gestellt, doch konnte der große Vorsprung nicht gehalten werden. Vor allem ist dies auf die steigende Ausfuhr der Vereinigten Staaten zurückzuführen, deren Anteil 1929 mehr als 25% ausmachte, nachdem die Ausfuhr von Saxophonen eine erhebliche Steigerung erfahren konnte. Außer den Vereinigten Staaten haben sich auch Frankreich und die Tschechoslowakei schnell dem Marktwandel angepaßt.

(»Der Tag« vom 28. 8. 31)

ZWEI WORTE ÜBER AKUSTIK

Daß die Akustik eines Raums mit seiner architektonischen Form zusammenhängt, ist nicht neu. Die Gesetzmäßigkeit der Raumakustik ist jedoch immer noch das Schmerzenskind der Architekten. Eine besondere Rolle spielt dabei der sogenannte Nachhall, der dadurch entsteht, daß eine Schallwelle von den Wänden mehrfach zurückgeworfen wird, und daher sekundenlang weitertönt. In Kirchen kann man manchmal außerordentlich langen Nachhall feststellen; im Mainzer Dom z. B. dauert er bis zu vierzehn Sekunden. Bei der Predigt wie bei Musikvorträgen stört dieser Nachklang unter Umständen außerordentlich, die Sprache wird völlig unverständlich und die Töne mischen sich. Dr. *Trendelenburg*, der bekannte Klangforscher der Siemens A.-G., machte die interessante Bemerkung, daß die *Bachsche Musik ihre Entstehung der außerordentlich günstigen Akustik der Thomaskirche* zu verdanken habe, die die sehr kurze Nachhallzeit von 2,6 Sekunden aufweist. Nur dadurch sind überhaupt die raschen Tonfolgen Bachscher Fugen möglich geworden. Trendelenburg berichtet noch über die Akustik einiger berühmter Kirchen und Gebäude und stellte dann die ideale Forderung, *daß das Tonfilmtheater eigentlich gar keine Akustik haben dürfe*, denn sonst wird ja die beabsichtigte Wirkung der menschlichen Stimme oder irgendwelcher Geräusche unter Umständen in das Gegenteil verkehrt. Bei der Wiedergabe soll der Klang nicht anders wirken, als bei der Aufnahme. Gleichzeitig müssen aber alle Töne und Geräusche ebenso wie die Sprache auf allen Plätzen gleichmäßig verständlich sein, was nur durch zweckmäßige Anordnung der Lautsprecher ermöglicht wird. Für einen Konzertsaal oder ein Theater gelten natürlich andere Gesetze. Durch parabolische Deckengestaltung läßt es sich erreichen, daß selbst leises Flüstern auf der Bühne im dritten Rang ebensogut verstanden wird, wie in den vorderen Parkettreihen. Allerdings soll es schon vorgekommen sein, daß auch der Künstler auf der Bühne gehört hat, was sich zwei Kritiker irgendwo im Dunkel des Zuschauerraumes zuraunten. Das ist, so meint Trendelenburg, der Nachteil allzu guter Akustik.

(Aus: L. Kühne, »Der Tonfilm der Zukunft« in der »Rhein.-Westf. Zeitung« vom 23. 9. 31.)

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Fritz Behrend hat eine Oper »*Almansor*« nach dem Text von Heine komponiert.

Hans Stadler schrieb ein Singspiel »*Glücksritter*«, Text von M. Schlegl-Melliwa und H. Stadler.

Werner Wehrli (Aarau) hat einen tragischen Einakter auf eigenen Text komponiert. Das Werk wird voraussichtlich an der Zürcher Oper zur Uraufführung gelangen.

OPERNSPIELPLAN

CHICAGO: Im Programm für die Spielzeit 1931/32 macht sich die überwiegende Mehrheit von Aufführungen der Opernwerke deutscher Meister bemerkbar. Als wichtigste Neueinstudierung wird *Mozarts* »*Zauberflöte*« in Szene gehen, dirigiert von Egon Pollak und unter der Regie von Otto Erhardt, der auch die Bühnenleitung der folgenden Neueinstudierungen und Erstaufführungen besorgen wird: *Wagners* »*Parsifal*«, *Schillings'* »*Mona Lisa*« und *Humperdincks* »*Hänsel und Gretel*«.

DÜSSELDORF: Das Opernhaus hat die neue Oper von Weill, »*Die Bürgschaft*«, unmittelbar nach der Berliner Uraufführung zur Wiedergabe angenommen.

GENF: Im Februar stehen Aufführungen von *Mozarts* »*Entführung*«, »*Cosi fan tutte*« und »*Figaros Hochzeit*« bevor.

GRAZ: Die Oper hat für die laufende Spielzeit folgende Neuheiten erworben: *Rossini-Röhr:* »*Angelina*«, *Lothar:* »*Lord Spleen*«, *Strauß:* »*Die Frau ohne Schatten*«, *Pfitzner:* »*Das Herz*«, *Noetzel:* »*Meister Guido*«, *Wolf-Ferrari:* »*Die vier Grobiane*«, *Mozart-Strauß:* »*Idomeneo*«, *Paszthory:* »*Die drei gerechten Kammacher*« (Uraufführung), *Schreker:* »*Die Gezeichneten*«.

KAPSTADT: Hier wie in *Johannisburg* und *Durban* sollen im kommenden Sommer von der Oper des Badischen Landestheaters in Karlsruhe sechs bis sieben verschiedene deutsche Opern aufgeführt werden, wobei »*Hänsel und Gretel*«, »*Tiefland*«, »*Fledermaus*« und je zwei Werke von *Wagner* und *Mozart* gewünscht werden.

LONDON: Für die nächste Season im Spielplan der Covent Garden Oper soll der Plan bestehen, neben einer Reihe von englischen Opern *nur* deutsche Opern-Aufführungen zu veranstalten. Italienische Opern sollen im nächsten Frühjahr nicht gegeben werden.

NIZZA: Deutsche Künstler werden in der Zeit vom 15. bis 25. Januar ein Gastspiel in der Opéra Municipal geben und dort *Mozarts* »*Figaros Hochzeit*«, »*Cosi fan tutte*« und »*Entführung*« aufführen.

SALZBURG: Die Festspiele 1932 dauern vom 30. Juli bis 31. August. Für die musikalische Leitung wurden Fritz Busch, Clemens Krauß, Richard Strauß und Bruno Walter gewonnen. *Mozart* ist mit »*Entführung aus dem Serail*« (unter Fritz Busch), »*Cosi fan tutte*« und »*Figaros Hochzeit*« (unter Clemens Krauß) und »*Zauberflöte*« (unter Bruno Walter) vertreten. Bruno Walter leitet außerdem die Neuinszenierung von Webers »Oberon« sowie Glucks »Orpheus und Eurydike«. Beethovens »Fidelio« dirigiert Richard Strauß; seine Opernwerke »Die Frau ohne Schatten« und »Rosenkavalier« leitet Clemens Krauß.

*

Mozarts »*Figaros Hochzeit*« in der neuen Textfassung von *Siegfried Anheißer*, von der das Oktoberheft der »Musik« neben mancherlei Erläuterungen einige Proben vermittelte, ging am 6. Dezember vom Kölner Senderaum aus über alle deutschen Sender.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Von *Cornelis Dopper* erschien jüngst im Verlag von F. E. C. Leuckart eine »*Altniederländische Suite*« für kleines Orchester, nach alten Tanzstücken aus dem 17. Jahrhundert von Melchior Borchgrevinck, Nicolaus Gistow und Benedictus Grep. Die *7. (Zuidersee-) Symphonie* des gleichen Autors wird in Kürze veröffentlicht werden.

Arnold Ebel schrieb die Musik zu einem *Weihnachts-Mysterium* von Erich Claudius, das in der Paul-Gerhardt-Kirche zu Berlin-Schöneberg zur Uraufführung gelangte. Außerdem erscheinen in Kürze von Arnold Ebel zwei Hefte neuer Chöre, vier Männerchöre nach Dichtungen von Will Vesper und vier gemischte Chöre nach Dichtungen von Hebbel und Lenau.

Der Aschaffenburger Organist Max Hellmuth gab mit der Sängervereinigung eine »*Kirchenmusikalische Weihestunde*« mit Orgelwerken von Bach, Gronau, Lübeck, mit Männerchören von Palestrina und *Karl Kraft.* Die beiden Chöre von Karl Kraft (Augsburg) waren Uraufführungen.

Der Pfälzische Sängerbund hat für das

Frankfurter Sängerfest 1932 zwei Kompositionen nach Goethes Texten von *Wilhelm Knöchel* (1. *Harfenspieler* für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, 2. *Bundeslied* für Männerchor und Orchester in Variationenform) zur Uraufführung angenommen. Voraufführungen im Dezember, Januar und März in Zweibrücken, Pirmasens und Kaiserslautern. Von demselben Komponisten ist ein Oratorium »*Die Sintflut*« für gemischten Chor, Sopran-Tenor-Baß-Solo und Orchester für eine Erstaufführung in Chicago in Vorbereitung. Ein Orchesterwerk für Männerchor, Alt- und Baritonsolo »*Kampf und Ziel*« wurde in Hamburg erstaufgeführt, nachdem in Berlin bereits zwei Aufführungen vorangegangen waren.

Joachim Kötschau beendete außer einem Zyklus »Hermann Hesse-Lieder« für Bariton und Klavier (op. 15) die Komposition eines Bläserquintetts (op. 14), das von der Gewandhaus-Bläservereinigung zur Uraufführung angenommen wurde.

Das neue Werk von *Francesco Malipiero* betitelt sich »*Dance e canzoni*«, Concerto per Orchestra. Es ist jetzt bei D. Rahter in Leipzig erschienen und soll einen Wendepunkt im Schaffen des Tondichters bedeuten.

Othmar Schoeck hat eine Sonate in E für Violine und Klavier vollendet, die durch Stefi Geyer zur Uraufführung gebracht wird.

Im Rahmen der Sinfonie-Konzerte des Städtischen Orchesters hat Hugo Balzer in Freiburg *Napoli*, Fantasie für großes Orchester, das neue Werk *Vincenzo Tommasinis* zur Uraufführung gebracht. Molinari wird es in Rom im Januar 1932 aufführen.

Die Sonate Nr. 2 in a-moll für Violine und Klavier des Nürnberger Komponisten *Hans Weiß* wurde jüngst in Wien uraufgeführt.

Hermann Wunsch hat eine *Serenade* für reines Streichorchester mit 2 Flöten ad. lib. geschrieben. Das knappe Werk dürfte seiner leichten Spielbarkeit wegen Liebhaber- und Schulorchestern besonders entgegenkommen und dem Mangel an spielbaren modernen Werken ein wenig abhelfen. Die Serenade soll noch im Lauf dieses Monats erscheinen. Seine »Südpol-Kantate« für Soli, Chor und Orchester wurde jüngst in Kassel unter Rob. Laugs uraufgeführt.

KONZERTE

BASEL: Von *Walter Jesinghaus* wurde jüngst ein Zyklus von Gesängen für Solosopran und kleines Orchester: »*Der sternhelle Weg*«, op. 30, mit Erfolg zur Aufführung gebracht.

BERLIN: In Erweiterung der Konzerte debütierender Solisten aus Berliner Musikinstituten ließ die *Berliner Funk-Stunde* junge Komponisten der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik* mit eigenen Werken zu Worte kommen. Zur Aufführung gelangten unter Leitung von R. Hernried Madrigale für Frauenchor, Volksliederbearbeitungen für gemischten Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Kinderstücke für Klavier, sowie Fugen für Klavier bzw. Streichquartett u. a. m.

BORDEAUX: *Gustav Mahlers Fünfte Sinfonie* ist innerhalb eines Monats in Chemnitz, Düsseldorf, Dortmund, Stockholm, und auch hier aufgeführt worden. Weitere Aufführungen in Bukarest, Budapest, Wien und anderen Städten stehen bevor.

BRAUNSCHWEIG: Unter Leitung des Domorganisten Walrad Guericke kam eine Anzahl von Motetten für Männerchor und Orgelhymnen von *Praetorius* im Dom zur Aufführung.

FLENSBURG: Im Rahmen der städtischen Abonnementskonzerte wurde von *Hans Schauer*, dem jetzigen Musiklehrer des staatl. Dom- und Klostergymnasiums in Magdeburg, eine Kantate nach Bibelworten für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester mit Erfolg aufgeführt.

GRAZ: Die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter *Oskar C. Posa* bringen an örtlichen Neuheiten: *Bach-Schönberg:* Praeludium und Fuge in Es, *Schmidt:* Variationen über ein Husarenlied, *Ravel:* Bolero, *Honegger:* Pastorale d'etait, Pacifique 231, *Strauß:* Hölderlin-Hymnen, *Schönberg:* Pelleas und Melisande, *Mahler:* Siebente Sinfonie.

KOBE: Zugunsten des am 100. Todestag *Beethovens* beschlossenen internationalen Beethoven-Denkmals in Bonn fand hier ein Konzert statt, das die »Egmont«-Ouvertüre, die 8. Sinfonie und die 3. Klaviersonate brachte.

LEIPZIG: In der Reformationsmotette in der Thomaskirche fand durch den Thomanerchor zum ersten Male die Aufführung einer der großen doppelchörigen Motetten von *Praetorius* statt.

LUZERN: *Karl Theo Wagner* und Fräulein *H. Sandreuter* veranstalteten einen dem »Lied von 1900 bis 1930« gewidmeten Abend. Auf dem Programm standen Lieder von

Kodnig, Wolf-Ferrari, R. Moser, Jos. Haas, Roselius, Krenek u. a.

MAGDEBURG: Der Reblingsche Gesangverein (Dir.: B. Henking) führte jüngst das Requiem von *Sgambati* auf.

MONTEVIDEO: Mit dem Klavierkonzert op. 16 von *Serge Bortkiewicz* errang der spanische Klaviervirtuose *Teran* einen bemerkenswerten Erfolg. Auch in Deutschland, Österreich und Tschechoslowakei wurde das Konzert in den letzten Monaten aufgeführt.

NÜRNBERG: Hier fand die Erstaufführung der Rilke-Suite »Die Weise von Liebe und Tod« von *Erich Rhode* für Violine und Klavier statt. Das Werk, das starken Beifall fand, stammt aus dem Jahre 1925.

PHILADELPHIA: *Erich Kleiber* hat mit den Neuyorker Philharmonikern hier einige Konzerte unter außerordentlichem Beifall gegeben.

PRAG: *Li Stadelmann* erzielte mit einem Cembaloabend wie auch im tschechischen Sender außerordentlichen Erfolg.

RIGA: *Hermann H. Wetzlers Orchesterwerk* »Assisi, eine Legende« wurde vom Rundfunk gesendet.

SAARBRÜCKEN: Der Lehrer-Gesangverein (Leitung: Otto Schrimpf) sang letzthin zwei gemischte Chöre von *Heinrich Lemacher* und von *Hermann Unger*, »Ehestand der Freude«, die bei Hörern und Presse starken Anklang fanden. — Der »Kammerchor Saarbrücken« (Otto Schrimpf) brachte zwei Erstaufführungen: 3 Gesänge aus dem »Minnespiegel« op. 22 von *Erwin Lendvai* und die farbige »Hymne an Maria« von *Fritz Volbach* für gemischten Chor, Solovioline, Harfe, Celesta und Harmonium.

SALZBURG: Im Rahmen der Salzburger Festspiele 1932 wird die Aufführung der *h-moll-Messe* von *Bach* geplant. Es ist beabsichtigt, diese Aufführung im Festspielhaus zu veranstalten, und zwar mit der gleichen Solistenbesetzung, mit der das Werk von den Wiener Philharmonikern und dem Staatsopernchor unter Leitung von Clemens Krauß kürzlich in Wien zur Aufführung gebracht wurde. Ferner hat sich *Richard Strauß* bereit erklärt, zwei Orchesterkonzerte der Philharmoniker zu dirigieren.

TRIEST: Kürzlich gelangten hier vier Lieder für Mezzosopran und Streichorchester (zwei davon mit Soloflöte) von *Egon Kornauth* mit Erfolg zur Erstaufführung.

ZWICKAU: In der Marienkirche gelangten unter Leitung von Kirchenmusikdirektor *Johannes Schanze* zur Aufführung: *J. P. Krieger*, »Die Gerechten werden weggerafft«, *F. Tunder*, »Ach Herr, laß deine lieben Engelein« und *Otto Siegl* op. 68, »Das große Halleluja des Matthias Claudius«. Insbesondere das letztere Werk erzielte durch eine eindrucksvolle Aufführung starke Wirkung.

*

Die Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter Leitung von *Kurt Thomas* erntete in 10 Konzerten in Süddeutschland reichen Beifall.

Die Münchener Philharmoniker wurden in Zusammenarbeit mit der Deutschen Kunstgesellschaft in Berlin für Ende Januar zu einer Konzertreise in Italien verpflichtet. Dirigent der Konzerte ist Max Reiter von der Berliner Städtischen Oper, Solist Edwin Fischer.

TAGESCHRONIK

Neue Haydn-Funde. Nach Wiener Blättermeldungen ist es *Hans Weisbach* gelungen, *eine unbekannte Oper von Josef Haydn* aufzufinden, deren vollständige Partitur Weisbach aus den verschiedenen Archiven des In- und Auslandes zusammengestellt hat. — Dieser Tage erfolgte in London die Erstaufführung des ersten Streichquartetts von Josef Haydn. Mehr als hundert Jahre lang war das bekannte B-dur-Quartett Haydns als »Opus 1, Nr. 1« betrachtet und bezeichnet worden. Neuere Nachforschungen haben jedoch ergeben, daß der vollständige Katalog von Haydns Quartetten ein »Nr. 1 in Es« enthält, welches nach der Ansicht von Sachverständigen das echte »Opus 1, Nr. 1« ist. — Ein seit etwa 1770 nicht mehr gedrucktes Kammermusikwerk von Joseph Haydn, *6 Sonaten für 2 Violinen und Klavier* (bezifferter Baß) sind nunmehr durch A. Gülzow und W. Weismann der Allgemeinheit in einer praktischen Ausgabe durch die Edition Peters zugängig gemacht worden. Die von Haydn im Alter von 30 bis 34 Jahren geschriebenen Sonaten sind von einer Frische und Kühnheit der Erfin-

dung, die sie unter die besten Werke des jüngeren Haydn einreiht.

Am *Mozarthof* in der Rauhen Steingasse 8, an der Stelle, wo Mozart vor 140 Jahren gestorben ist, wurde am 5. Dezember 1931, vom Bundespräsidenten Miklas eine Gedenktafel enthüllt. Nach einer Ansprache des Unterrichtsministers Czernack legte der Bundespräsident im Stiegenhaus an der Büste Mozarts einen Lorbeerkranz nieder. Bürgermeister Seitz übernahm die Gedenktafel in die Obhut der Stadt. In der Stefanskirche fand an der Stelle, wo Mozarts Leiche eingesegnet wurde, eine Feier statt. — Der Wiener Schubertbund hat an der Außenseite des St. Stephansdoms in Wien eine von dem Bildhauer Josef Trauthayn geschaffene Mozart-Gedenktafel enthüllt.

Wagner-Autogramme gehen nach Amerika. Die vor zwei Jahren von den Erben der Engländerin Mrs. Burrell zum Verkauf ausgebotene Sammlung von über 400 ungedruckten Briefen und musikalischen Urschriften Richard Wagners hat jetzt, nachdem ein deutscher Verlag deren Publikation übernommen, aber wegen der Krise den Ankauf rückgängig gemacht hat, ihren Weg nach Amerika gefunden. Die Gründerin des Curtis-Musikinstituts in Philadelphia, Mrs. Curtis-Bok, hat die anfänglich zum Preise von 1¼ Million Dollar angebotenen Schätze erworben, nachdem die Wagner-Erben auch ihr die Erlaubnis zu deren Veröffentlichung erteilt haben.

28 zeitgenössische Porträts von Paganini entdeckt. Bei der Sichtung des Nachlasses eines im vorigen Jahre verstorbenen deutschen Geigenkünstlers fand man nicht weniger als 28 prachtvolle *Tusch- und Federzeichnungen*, die ein unbekannter Künstler dem Leben Paganinis abgelauscht hat. Die Bilder stehen im Gegensatz zu den bisher bekannten Darstellungen Paganinis, die sich meist darin gefielen, das Mephistophelische im Charakter und in der Gestalt des Meisters zu betonen. Die Zeichnungen haben intimsten Umgang des Künstlers mit Paganini zur Voraussetzung. Ihre Entstehung wird in Paganinis Glanzzeit zu verlegen sein, also etwa zwischen 1830 und 1835.

Das 150 jährige Jubiläum des Leipziger Gewandhauses wurde am 25. November 1931 durch einen Festakt im Gewandhaus gefeiert, an dem zahlreiche geladene Gäste teilnahmen. Die Festrede hielt der Vorsitzende der Gewandhaus-Konzertdirektion, Verlagsbuchhändler Max Brockhaus. Er begrüßte die Ehrengäste, darunter den sächsischen Innenminister Dr. Richter, die Vertreter der Reichs- Staats- und städtischen Behörden, Frau Winifred Wagner, Hans Pfitzner, die Nachkommen von Felix Mendelssohn, von Ferdinand David, Ferdinand Hiller, Joseph Joachim, Karl Reinecke, des Gewandhausbaumeisters Gropius und die Familie Nikisch. Der Redner gab dann eine Darstellung der hundertfünfzigjährigen Geschichte des Gewandhauses.

Die Kürzung des Zuschusses für das Philharmonische Orchester um 50 Prozent verringert. Der Magistrat der Stadt Berlin beschloß, die ursprünglich um 60 000 Mark auf 180 000 Mark geplante Kürzung des Zuschusses für das Philharmonische Orchester um 30 000 Mark wieder auf 210 000 Mark zu erhöhen. Ebenso wurde die um 45 000 Mark auf 135 000 Mark gekürzte Beihilfe für das Berliner Sinfonie-Orchester um 22 500 Mark auf 157 500 Mark erhöht.

Geschenk für das Musikforschungs-Institut in Bückeburg. Der Testamentsvollstrecker des verstorbenen Grafen von Wartensleben, Sanitätsrat Dr. Müller in Berlin, hat aus dem Nachlaß eine beträchtliche Anzahl wertvoller Musikwerke, Opern, Sinfonien usw., von deutschen und französischen Meistern der Neuzeit (Wagner, R. Strauß, Brahms, Massenet u.a.) in Originalausgaben dem Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung als Geschenk überwiesen.

Das Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium 1930 für Komponisten, das im vorigen Jahr nicht ausgeteilt wurde, hat jetzt der 23 jährige Kurt Fiebig-Berlin, Studierender der Hochschule für Musik, erhalten.

Der Staatspreis für Chorkompositionen. Vor Jahresfrist hatte das Reichsministerium des Innern in Verbindung mit dem Preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung einen Staatspreis in Höhe von 10 000 Mark ausgesetzt, der an deutsche Tonsetzer für neue, bisher nicht aufgeführte Kompositionen für Chor (Männerchor, Gemischten bzw. Frauenchor) verteilt werden sollte. Die preisgekrönten Werke sollen bei dem großen Deutschen Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. im nächsten Jahre uraufgeführt werden. Das Ausschreiben hatte einen überraschenden Erfolg. Weit über 1800 Kompositionen gelangten zur Einsendung. Unter den eingereichten Werken befinden sich alle nur erdenklichen Formen der Vertonung, an-

gefangen vom großen Oratorium für Chor mit Orchester bis zum kleinen 24 taktigen Liede im einfachsten Satz. Voraussichtlich wird der zur Verfügung stehende Gesamtbetrag, wie dies von Anfang an vorgesehen, in mehrere Teilbeträge zerlegt werden, so daß sowohl einige große Chorwerke als auch eine Reihe kleinerer a cappella-Chöre mit Preisen ausgezeichnet werden.

Litolff-Preisausschreiben »Hausmusik für Instrumente«. Henry Litolffs Verlag in Braunschweig erläßt ein Preisausschreiben für neue zeitgenössische Hausmusik. In dem Aufruf wird Bezug genommen auf »die immer stärker um sich greifende Abkehr der musikliebenden Allgemeinheit von der zeitgenössischen Musik« und hingewiesen auf die Notwendigkeit, das gestörte Vertrauensverhältnis zwischen Schaffenden und Publikum zu erneuern. In diesem Sinne will das Ausschreiben neuen zeitgenössischen Werken den Weg in das Haus des Musikfreundes bahnen und die ausübenden Liebhaber an die gesunden Bestrebungen des zeitgenössischen Schaffens heranleiten. Gedacht ist dabei an jene Bestrebungen, in denen sich »ein neuer Wille zu geistiger und seelischer Vertiefung der Musik im Sinne der angestammten deutschen Kunstauffassung« bekundet. Für die Einsendung kommen in Frage: Werke in den kleineren Musikformen unter Ausschluß des Klavierliedes. Dem »Prüfungsausschuß« gehören an: Paul Graener, Alfred Heuß und Fritz Stein. Eine »Spruchgruppe«, bestehend aus 25 Persönlichkeiten des Musiklebens, wird das endgültige Urteil fällen. Es sind sechs Preise, insgesamt 2500 Mark, ausgesetzt.

Internationaler Musik-Wettbewerb in Wien. In der Zeit der Wiener Festwochen, im Juni dieses Jahres, soll eine ganz neuartige Veranstaltung eingeführt werden, die das musikliebende Ausland auf Wien besonders aufmerksam machen wird. Es ist ein internationaler Wettbewerb für Gesang und Geige geplant, der jungen, aufstrebenden Talenten den Weg ermöglichen soll, weiten Kreisen ihr Können zu zeigen. Es werden nur junge Künstler, die bisher noch unbekannt geblieben sind, zur Teilnahme herangezogen werden. Die Auswahl der zu dem Wettbewerb zuzulassenden Personen soll in Vorprüfungen erfolgen. Die aus diesen Vorprüfungen mit Erfolg Hervorgegangenen sollen dann zur Hauptprüfung vor eine große Jury kommen. Diese Jury soll unter dem Vorsitz des Wiener Staatsoperndirektors Krauß stehen, und es werden ihr Musiker von internationalem Rang aus zwölf Staaten angehören. Bisher haben ihre Mitwirkung fest zugesagt: Adolf Busch, Georges Enescu, Gregor Fitelberg, Karl Flesch, Jenö Hubay, Erich Kleiber, Jan Kubelik, Erika Morini, Arnold Rosé, Joseph Suk, Karol Szymanowski. An die Sieger im Wettbewerb sollen Geldpreise der Stadt Wien in der Höhe von 20 000 Schillingen sowie Studienstipendien verliehen werden.

Ein neues Hamburger Sinfonieorchester. Als Notgemeinschaft des Deutschen Musikverbandes ist ein Hamburg-Altonaer Sinfonieorchester ins Leben gerufen worden. Die Leitung dieses Orchesters aus engagementslosen Musikern hat Claus-Eberhard Clausius.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Philippsuniversität in *Marburg* hat in dem Jubiläumskunstinstitut jetzt einen großen *Musiksaal* erhalten. Der in moderner und vornehmer Stileinheit errichtete Raum, der aus Fonds der Universität erbaut wurde, enthält Sitzplätze für 120 Mitwirkende und 350 Zuhörer.

In *Karlsruhe* werden zwei große Musiklehranstalten die *Janko-Klaviatur* als Lehrfach einführen.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster gibt unter Leitung seines Direktors, Privatdozent Dr. Fellerer, eine Schriftenreihe: Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft heraus.

An Stelle des zurückgetretenen Direktors Paul Trede wurde *Karl Schmid-Bloss* zum Direktor des Zürcher Stadttheaters gewählt.

Da der Dirigent des Sinfonie-Orchesters der Schutzpolizei, *Camillo Hildebrand*, von seinem Posten zurückgetreten ist, wurde an seine Stelle der bisherige *Wiesbadener Generalmusikdirektor Böhlke* berufen.

Adolf Busch hat eine größere amerikanische Tournee begonnen, die ihn zunächst nach *Boston* und *New York* führte.

Emmy Krüger verabschiedete sich in einer »Walküre«-Aufführung als Sieglinde von der Zürcher Bühne, von der aus sie ihre Laufbahn angetreten hatte.

Unter dem Namen *Lang-Trio* haben sich *Walter Lang* (Klavier), *Walter Kägi* (Violine) und *Franz Hindermann* (Violoncello) zu einer neuen Kammermusikvereinigung zusammengeschlossen.

Herbert Marx, der vor zwei Jahren den Mendelssohn-Bartholdy-Preis erhielt, ist jetzt für sein musikalisches Schaffen von der

Preußischen Akademie der Künste mit einem Preis ausgezeichnet worden.

Walter Niemann spielte in der *Berliner* Funkstunde und im *Kölner* Westdeutschen Rundfunk ein Programm »*Wasserspiele*« aus eigenen Klavierwerken.

Infolge künstlerischer Differenzen mit der Intendanz hat der erste Kapellmeister der Breslauer Oper, *Hans Oppenheim*, um seine Entlassung gebeten. Nachdem diese bewilligt worden ist, schied er mit dem 1. Dezember von seinem Posten.

Der städtische Musikdirektor *Kurt Overhoff* in *Koblenz*, der als Nachfolger Erich Böhlkes als Leiter des Musikinstituts und der Oper im Stadttheater dorthin kam, hat den Ruf als städtischer Musikdirektor nach *Heidelberg* angenommen.

Die Altistin Gertrud Probst errang mit Liederabenden in Süddeutschland, besonders in München, mit den *Zuckmayer-Gesängen* von *Walther Hirschberg* starken Erfolg.

Toscanini, der außer der New Yorker Philharmonie auch das Orchester in *Philadelphia* dirigieren sollte, mußte dort wegen Überbürdung seine Verpflichtungen absagen. An seine Stelle wurde nach Philadelphia Kapellmeister Eugen Ormandy berufen, der früher in New York als Dirigent des Kapitolorchesters und des Broadcasting (Funkorchesters) tätig war. Weitere Nachrichten besagen, Toscanini sei so ernstlich erkrankt, daß er nach *Europa zurückkehren* will, um die durch seine Amerikareise unterbrochene Kur wieder aufzunehmen.

Walter Rehberg hat in Achern, Erfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Mannheim und Probstzella auf der Janko-Klaviatur konzertiert. Im Laufe des Winters wird er auch in Berlin, Heilbronn, Leipzig, Stuttgart und Wien spielen. Eine Reihe von Klavierfabrikanten hat den Bau von Instrumenten mit Janko-Klaviatur in Angriff genommen.

Jutta Klamt zeigt unter dem Titel: *Bewegung — Rhythmus — Klang* am 10. Januar 1932 vorm. 11½ Uhr im Deutschen Künstlertheater neue Formen ihrer Arbeitsweise. Die Veranstaltung wird von der Urania durchgeführt.

Tito Schipa ist von der französischen Regierung zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Fritz Volbach feierte am 17. Dezember in Münster seinen 70. Geburtstag. Der als Komponist, Dirigent und Schriftsteller hoch anerkannte Künstler hat sich auch in der »Musik« mehrfach als Mitarbeiter betätigt.

Kurt von Wolfurt erhielt von der Preußischen Akademie der Künste einen Staatspreis für das Chorwerk »*Hymne an die Freiheit*« (für gemischten Chor, Altsolo und Orchester) nach Worten von Goethe aus »Epimenides Erwachen«. Geplant sind Aufführungen für staatliche Feiern und namentlich für die Goethefeiern des Goethejahres 1932.

TODESNACHRICHTEN

Fritz Baselt, Komponist, angesehener Musikverleger und Dirigent, † 68 jährig in Frankfurt a. M.

John Benjamin, weithin als Musikverleger bekannt und geachtet, † im 63. Lebensjahr in Meran.

Marc Delmas, ein französischer Komponist, Inhaber des großen Rompreises, erlag kaum 46 jährig einem Schlaganfall.

In Paris † die Opernsängerin *Marcelle Demougeot*. Bis zum Jahre 1929 war sie an der Pariser Oper die hervorragendste Vertreterin aller hochdramatischen Wagner-Partien.

Vincent d'Indy, einst Wagner-Verehrer, später scharfer Gegner des Bayreuther Meisters, ist im Alter von 81 Jahren einem Herzschlag erlegen. Unter seinen sinfonischen Werken sind besonders der »Wallenstein« und die »Berg-Sinfonie« bekannt geworden, jedoch ist er auch mit dramatischen Kompositionen, Sonaten, Quartetten usw. an die Öffentlichkeit getreten.

Marie Lehmann, die jüngere Schwester von Lilli Lehmann, von 1881—1902 Mitglied der Wiener Hofoper, die erste Wellgunde (1876), † im 81. Lebensjahr zu Berlin.

Max Maier, der junge Komponist des *Krippenspieles* »*Christ ist geboren*«, † unerwartet in Fürth.

In Chicago † im Alter von 64 Jahren der in Hamburg geborene Komponist und Dirigent *Adolf Weidig*.

Nach langer Krankheit † in Dresden *Erdmann Warwas*, Konzertmeister der Dresdner Staatskapelle.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

RHYTHMISCHE ERZIEHUNG

VON

ELFRIEDE FEUDEL-DORTMUND

Seit etwa zehn Jahren ist die Bezeichnung »rhythmische Erziehung« in pädagogischen Auseinandersetzungen nicht selten anzutreffen. Die Auslegung ist — ähnlich wie bei dem Schwammwort Musikerziehung — sehr verschieden und abhängig vom Blickpunkt des Betrachtenden. So wird rhythmische Erziehung einmal als allgemeines Bildungsideal — Erziehung zum harmonischen Menschen — interpretiert, ein andermal als eine Sammlung von Übungen und Vorschlägen zur Überwindung von metrisch-rhythmischen Schwierigkeiten im Musikunterricht; einer sieht sie als Basis jeglichen Unterrichts an, der andere erblickt in ihr ein Fach unter anderen Fächern, das speziell der Musikpädagogik einige Handreichung leistet. Die amtlichen Richtlinien für die Neuordnung des Musikunterrichts gedenken der rhythmischen Erziehung mit besonderem Nachdruck in klaren und sorgfältig formulierten Hinweisen; sie beschränken sich freilich, der Natur der Sache nach, ganz auf das Musikalische und haben eine allgemeine Verständigung nicht herbeiführen können.

In die neueingerichtete staatliche Privatmusiklehrer-Prüfung wurde seiner Zeit »rhythmische Erziehung« als Hauptfach mitaufgenommen — eine Tatsache, die mehr als anderes den Mut zum Neuen und den Weitblick der organisatorischen Stellen in Preußens Musikpflege bewies. Diese »rhythmische Erziehung«, die damals als kaum gekanntes Gebiet neben die übrigen altgewohnten Haupt- und Nebenfächer trat, geht auf die Erziehungsgrundsätze des Genfer Musikpädagogen Jaques-Dalcroze zurück; sie gibt gewissermaßen einen Niederschlag von allem, was deutsche Schüler und Mitarbeiter von Dalcroze mit diesen Grundsätzen praktisch versuchen und erreichen. Denn diese Arbeit ist lebendig und wie alles Lebendige wandelbar; sie ist in einer beständigen Umschichtung begriffen, sie ergänzt sich und bereichert sich in dem Maß, wie neue Anforderungen an sie herantreten, neue Erkenntnisse sich ihr bieten. Die Prüfung für rhythmische Erziehung bildet daher einen natürlichen Kristallisationspunkt für alle Bestrebungen der deutschen Dalcroze-Lehrer. Ihre Ausgestaltung und Handhabung ist dem deutschen Rhythmikbund eine lebenswichtige Angelegenheit; und die Seminarleiter, die junge Menschen für den Beruf der rhythmischen Erziehung vorbereiten, haben die Verpflichtung, die vielverzweigte praktische Arbeit allerorts im Auge zu behalten, das Wertbeständige und Wesensechte daran aufzunehmen und auch die verwandten pädagogischen Zeitströmungen mit offenen Sinnen zu beobachten*).

*) Näheres siehe »Rythmische Erziehung« in der staatl. Privatmusiklehrerprüfung von Prof. Pfeffer, Heft 8 vom 20. April 1929 der deutschen Tonkünstler-Zeitung. Sonderdruck des DRB.

Welches sind nun die Grundsätze der Dalcroze-Arbeit, die sich als stark genug erwiesen haben, um alle Widerstände der Zeit zu überwinden, die aber andererseits auch Veranlassung zu unzähligen Einwürfen und Mißverständnissen gaben; die einmal der heutigen Pädagogik die wichtigsten Grundsteine liefern konnten, andererseits sich aber dem Zugriff des Gedankenlosen wie des Nur-Intellektuellen gleich vollständig entziehn?

*

Um die Gedankengänge der rhythmischen Erziehung zu verstehen, ist ein Rückblick auf die Entstehung der Arbeit und ihren Schöpfer notwendig. Es ist seltsam und nur durch die ungeheure Wucht der auf unsere Generation einstürzenden weltgeschichtlichen Geschehnisse zu erklären, daß eine Persönlichkeit von der einmaligen, überragenden Bedeutung Dalcrozes dem deutschen gebildeten Publikum so fremd geblieben ist. Sein kurzes Auftreten in Deutschland von 1911—13 wirkte revolutionierend auf allen Gebieten der Kunsterziehung; die neuzeitliche Musikpädagogik verdankt ihm ihre grundlegenden Anschauungen, und seine Entdeckungen wurden anonymes Allgemeingut. Von ihm selbst weiß man nichts oder hilft sich mit allgemeinen, womöglich absprechenden Urteilen aus zweiter Hand und fragwürdigen Quellen. Es gibt kein besseres Mittel, um Dalcroze kennenzulernen, als die Lektüre seiner Schriften, die auch den Geist seiner Arbeit am eindringlichsten zurückstrahlen. Sie sind in guter Übersetzung, jedem zugänglich in den Verlagen Sandoz, Jobin & Co., Lausanne und Schwabe, Basel erschienen. Aus ihnen steigt das reiche Lebenswerk eines unermüdlichen Forschers, eines ehrlichen Kämpfers und eines feinnervigen Künstlers voll Charme und menschlicher Güte auf; zugleich das Zeitbild zweier Kulturen, an deren Wende er tätigen Anteil nahm*).

Dalcroze begann seine pädagogische Laufbahn 1892 als Musiklehrer mit einer einfachen Tätigkeit: Harmonielehreunterricht an einem Konservatorium; und seine ersten selbständigen Versuche waren nur darauf gerichtet, diesen Unterricht für diese Schüler ertragreicher zu machen. Er trat sein Amt in einer Zeit an, die sich durch tiefstes Darniederliegen jedes künstlerischen Instinkts kennzeichnet; denken wir an die von allen guten Geistern des Wahren und Schönen verlassenen Möbel und Bauwerke aus jener Epoche; erinnern wir uns, daß zehn Jahre später drei Kunsterziehungstage in Preußen veranstaltet wurden, um gegen die überhandnehmende Verödung des Schullebens durch den Materialismus die Kunst zur Hilfe zu rufen.

Auch die Musik schöpfte nicht mehr aus den Quellen naiven Empfindens; sie war eine Angelegenheit der gesellschaftlichen Konvention oder des Berufs geworden; Technik und Routine standen am Anfang und Ende des Musik-

*) Vergleiche: Karl Storck »E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit.« Stuttgart, 1912, Greiner & Pfeiffer; »Emil Jaques-Dalcrozes Lebenswerk« von Robert Hernried im »Orchester«, Berlin, 15. April 1929.

unterrichts. Wie Dalcroze mit seinen Schülern auf dieser Basis zu arbeiten begann, wie er dann, unbeirrt von der Tradition, eigene Wege suchte und schrittweise vordrang, wie sich ihm aus unzähligen einzelnen Beobachtungen und Schlüssen die großen Zusammenhänge und Gesetze künstlerischen Tuns und Erlebens allmählich enthüllten, das gehört zu den schönsten Kapiteln menschlicher Geistesgeschichte. Es ist in seinen Schriften nachzulesen und auch in dem Storck'schen Buch reizvoll beschrieben.

Dalcroze begann als Musikpädagoge und wurde durch die Arbeit am Menschen ein Erzieher großen Formats. Dieser Werdegang unterscheidet ihn z. B. wesentlich von Pestalozzi, der aus glühender Seele, brennend vor Erkenntnissen den Weg ins einzelne, kleinste des Unterrichtens ertasten mußte und in seinem Alter schrieb: »Ich achte es für die Krone meines Lebens, daß man mich mit grauen Haaren in der Schule von unten anfangen läßt.« Noch mehr trennt ihn von seinem anderen großen Landsmann Rousseau, dessen selbstherrliche Pädagogik sich im »Emile« einen imaginären Zögling schafft, diesen zum Überfluß von allen sozialen Bindungen befreit und an ihm ihre Theorien demonstriert.

Die Erwähnung von Dalcrozes Entwicklungsgang von der Musik zur Pädagogik an sich, vom einzelnen ins allgemeine ist nicht unwesentlich zum Verständnis seiner Lehre. Denn auch die rhythmische Erziehung kann von zwei Seiten betrachtet werden, die in der Praxis freilich eng zusammenhängen, nämlich als etwas Stoffliches oder als eine geistige Richtung. Im ersteren Falle handelt es sich um einen bestimmten Übungsstoff, der die musikalische Veranlagung für Klang und Rhythmus zu fördern geeignet ist und der sich den drei gemeinhin als Dalcroze-Methode bekannten Teilgebieten Rhythmik, Gehörbildung und Improvisation zuordnet. Dieser Unterrichtsstoff ist z. T. in methodischen Schriften von Dalcroze und seinen Mitarbeitern niedergelegt, zum andern Teil gibt er sich mündlich weiter und ist in beständigem Fluß begriffen. Vieles, was aus Dalcrozes Unterrichtspraxis seinen Ausgang nahm, ist Allgemeingut der neuzeitlichen Musikpädagogik geworden, ohne daß der Urheber bekannt ist, und vieles, was heut als vollständig neu verkündigt wird, war schon vor 25 Jahren bei ihm selbstverständlich. Rhythmische Erziehung unstofflich genommen, äußert sich in einer ganz bestimmten pädagogischen Haltung, die für den echten Rhythmiker absolut charakteristisch ist und mit den Kennzeichen: Wechselwirkung von Körper und Geist, Erziehung zum Führen und Folgen, zur freien Gestaltung u. a. nur ungefähr deutlich gemacht werden kann. Sie hängt nicht mit einem bestimmten Unterrichtsgebiet zusammen, sondern wirkt sich in jedem erzieherischen Tun aus, auch an jedem Stoff, dem sie dann oft ganz neue Seiten abgewinnt.

Inwiefern diese Haltung den Bedürfnissen der heutigen Jugend entspricht und befugt ist, an der Ausgestaltung des neuen Schulwesens mitzuarbeiten, ist eine Frage großer Bedeutung, die hier nur gestreift wird.

Dalcroze arbeitete zwölf Jahre lang mit seinen Schülern in voller Stille, von 1905 ab trat er mit Schriften, Vortragsreisen und Schülervorführungen an die Öffentlichkeit.

Zwei grundlegende Erkenntnisse hatten ihm seine Forschungen gebracht; ihre Verkündigung weckte ein Echo weit über seinen persönlichen Wirkungskreis hinaus. Beide sind Grundpfeiler der rhythmischen Erziehung geworden, aber auch bereits zum großen Teil in das pädagogische Bewußtsein unserer Zeit eingegangen, nachdem die Kämpfe des Anfangs verklungen sind und das Kulturgefühl unserer Generation ihnen recht gegeben hat. Die erste Erkenntnis berührt die Musik in ihrer sozialen Stellung. Sie läßt sich etwa so formulieren: »Musik ist kein Reservat der besitzenden Klassen, sondern eine geistige Macht, die in jedem, seiner individuellen Veranlagung nach, wirksam werden kann, und jeder hat den Anspruch, durch Erziehung an diese Macht herangeführt zu werden. Anlage zur Musik, d. h. Aufnahmefähigkeit für Klang, Rhythmus und Dynamik ist in jedem Menschen, und jede Anlage ist entwicklungsfähig. Der Weg der musikalischen Bildung entspricht dem biogenetischen Gesetz und beginnt mit dem Erleben der musikalischen Elemente am eigenen Körper; er umfaßt drei Teilgebiete: Gehörbildung (Erziehung des Klangsinns durch Tonvorstellung und Singen), Rhythmik (Erziehung zum musikalischen Rhythmus durch Körperbewegung) und Improvisation (Erziehung zur freien Gestaltung).«

*

Ein Teil der Kämpfe um Dalcroze erklärt sich aus dieser demokratischen Tendenz seiner Lehre. Der feingebildete Fachmusiker sah darin eine Herabsetzung seines wohlerworbenen Könnens, seines Standes und seiner Kunst, der untüchtige Musiklehrer fürchtete darin neue Ansprüche, denen er sich nicht gewachsen fühlte. Es ist nur natürlich, daß der Kampf um diese beiden Reiche der Musik noch zu keinem Abschluß geführt hat, ja daß er in seiner Problemstellung noch gar nicht überall erkannt ist. Noch heut geht der alte Geist des l'art pour l'art in vielen Musikbildungsanstalten um, und der Theorielehrer, der soeben eine Akkordverbindung auf dem Papier demonstriert hat, hält seine Arbeit für viel wichtiger als die des Rhythmiklehrers, der »nur« mit Singen oder gar Bewegen arbeitet. Ein Zusammenwirken der beiden Anschauungen zu einem gemeinsamen Ziel ist bisher von dem Zusammentreffen geeigneter Persönlichkeiten abhängig gewesen, eine allgemeine fruchtbringende Synthese liegt noch in der Ferne. Es ist charakteristisch für unsere, vom Verstande herkommende Zeit, daß von den drei Teilgebieten, die nach Dalcroze zu einer allgemeinen Musikerziehung gehören, bei weitem das allgemeinste Interesse bisher der Gehörbildung zugefallen ist, deren Wichtigkeit kaum noch bestritten, bisweilen sogar überschätzt wird und die man bereits mit Musikerziehung an sich gleichsetzen

möchte. Gehörbildung richtet sich vorwiegend auf das Denken, während die Kräfte des Fühlens und Wollens viel stärker in der Rhythmik und in der Improvisation zu ihrem Ausdruck gelangen.

Die zweite Erkenntnis, die Dalcroze seiner Zeit vermittelte, betrifft das Gebiet der Körperbewegung. Sie läßt sich etwa in folgenden Sätzen zusammenfassen: »Der Körper ist das Mittel zu jeglicher Hantierung des Menschen; er muß, wie jedes Werkzeug, mit Sorgfalt gepflegt und geschickt gemacht werden. Dazu ist nötig, daß Ordnung im Haushalt des Körpers bewahrt oder wiederhergestellt wird durch Arbeit am Muskelapparat, an den Nerven und Sinnen.« — »Der Körper ist das natürlichste Ausdrucksmittel der Seele. Er muß Schwingungsvermögen besitzen, um seelische Regungen aufzunehmen und nach außen zu leiten. Von der Schwingungsfähigkeit hängt die Empfänglichkeit für Kunst und die Fähigkeit zu produktiver Gestaltung ab. Der starre Mensch ist künstlerisch tot.«

»Der Körper ist auch Werkzeug des Geistes und als solches Träger konstruktiver Gestaltung. Intelligenz und körperliche Ausdrucksfähigkeit müssen aneinander wachsen.« — »Die einzige Macht, die imstande ist, den Menschen in allen seinen Kräften von Körper, Geist und Seele gleichzeitig und gleich stark anzurufen, zu steigern und zu einer Einheit zu führen, ist die Musik. An ihr gemessen, erkennt der Mensch sich selbst in allen Fähigkeiten, ordnet sich und kommt zum Bewußtsein seiner Totalität. Die Musik übt ihre bildende Kraft nur aus, wenn sie dem Körper gleichberechtigt in Wechselwirkung entgegentritt. Die Wechselwirkung von Körper und Musik schafft den rhythmischen Menschen. Singen und Lauschen öffnet den Weg zur Musik, Bewegung führt zur Kunst schlechthin.«

Um diese Ideen zu verbreiten, reiste Dalcroze mit seinen jungen Schülern jahrelang durch alle Kulturländer. Ein leidenschaftlicher Widerhall kam ihm überall entgegen. Die Botschaft vom unverbildeten menschlichen Körper in seiner natürlichen Bewegung als Offenbarung der Kunst fand einen längst vorbereiteten Boden: sie war Erbgut der Antike, wohl eine Zeitlang verlorengegangen, aber schon seit der Renaissance immer wieder aufgeklungen und in irgendeiner Form von jedem großen Erzieher angedeutet worden. In ihr lag ein Ruf zur Rückkehr aus Konvention und Starrheit ins Elementare, Naturhafte, Organische, dem gerade diese Zeit zu folgen bereit war. Die Wiederentdeckung des Körpers war sozusagen ein Gebot der Stunde, es war nur ein Zufall, daß Dalcroze — neben Duncan — sie zuerst aussprach. Eine kurze Glanzzeit — sie dauerte bis zum Weltkrieg, der alles Kulturleben jäh abbrach — stieg für Dalcroze und sein Werk auf, besonders nachdem er 1911 in Deutschland ansässig geworden war. Künstler, Gelehrte, Pädagogen strömten zu ihm, eine aufnahmebereite Jugend aus allen Ländern der Welt trat in seine Lehre; alle, die kamen, gingen bereichert von ihm, für viele wurde die Berührung mit ihm entscheidend für ihr Leben. 1913 ging Dalcroze

nach Genf zurück; bald darauf setzte in Deutschland eine starke Reaktion gegen ihn ein, die eine Zeitlang einer Boykottierung seiner Arbeit nahe kam. Gleichzeitig entstanden unzählige andere Systeme und Schulen für Bewegung, alle lehnten die strenge Bindung an die Musik ab und erklärten sie für Verstiegenheit oder Dilettantismus. Auch die Behauptung, die ganze Dalcroze-Lehre sei auf einem grundsätzlichen Irrtum aufgebaut, da ihr Schöpfer nicht wisse, was Rhythmus sei und ihn ein für alle Male mit Takt verwechsle, entstand in dieser Zeit. Der Name »rhythmische Gymnastik«, den Dalcroze zuerst gebraucht hatte, wurde wahllos angewendet, bis zur Unerträglichkeit abgenutzt und verlor jeden ursprünglichen Sinn.

*

Heute sind diese Kämpfe in ein ruhiges Stadium getreten. Wir wissen jetzt, daß Dalcroze dem Bewegungsproblem viel weiter vorausgeeilt war, als seine Zeit mitzugehen vermochte. In seinen Forschungen stieß er, halb visionär, bis zu den letzten Tiefen der Erkenntnis vor, bis in den Zentralpunkt alles Lebens: »Im Anfang war der Rhythmus.« In seinen Anforderungen an den Körper vergaß er alle tatsächlichen Gegebenheiten, übersprang er alle Zwischenstadien und stellte das Bild des Körpers auf, wie er gemeint ist — wie er sein muß, wenn sich alles in ihm nach ewigem Plan vollendet, aber wie er hier und heute nicht ist. Er schrieb seiner Bildung eine Bedeutung zu, wie sie seit den Tagen der Griechen noch nie wieder ausgesprochen war; auch er sah, wie der Hellene, den Körper nicht als einen Wert an sich, sondern als ein Gefäß an, das seinem Inhalt entspricht, als ein Werkzeug, das sich im Wirken vollendet. Seine Lehre ist nicht Körpererziehung, sondern Menschenbildung. Eben deshalb aber ist sie allgemeingültig und geeignet, Ausgangspunkt und letztes Ziel einer Pädagogik zu werden, die dem Bilde Gottes im Menschen dient und den Körper in seiner ganzen, entscheidenden Bedeutung — auch für die Kunsterziehung — bis in alle Konsequenzen hinein anerkennt. Einer solchen Pädagogik ist dann auch die Verwurzelung der Körpererziehung mit der musikalischen Bildung nicht mehr unverständlich, sondern eigenstes Bedürfnis. Wie lebendig und natürlich sich diese »rhythmische Erziehung« in der Praxis bewährt, hat sich bereits an den verschiedensten Ansatzpunkten, ganz besonders aber dort bewiesen, wo sie beim unverbildeten Menschen, beim kleinen Kind, einsetzen kann. Zu ihrer Verwirklichung braucht es Erzieher mit künstlerischem Empfinden; und vielleicht kann sie von allen Künstlern nur der Musiker ganz erfassen und durchdringen.

Die letzten 20 Jahre haben viele Aufklärung über Körperliches gebracht dank der Arbeit der Gymnastiksysteme und der modernen Leibesübungen. Von den physiologischen Zusammenhängen und den Bewegungsgesetzen wissen wir viel mehr als in jener Zeit der ersten, tastenden Versuche. In letzter Zeit ist eine deutliche Hinkehr der gymnastischen Bewegungsarbeit

zum Musikalischen zu beobachten; dabei werden Dinge als ganz neu verkündet, die jedem Dalcroze-Lehrer bereits in Fleisch und Blut übergegangen sind oder die er durch die Erfahrung längst abzulehnen gelernt hat. Aber auch schöne und wertvolle Neuentdeckungen werden gemacht, die ganz im Sinne der Wechselwirkung von Musik und Körper liegen und von der Dalcroze-Rhythmik freudig bejaht werden, obwohl sie von fremder Seite stammen. Eine Synthese der vielen Körperbildungsbestrebungen ist noch nicht erfolgt, und das Problem: Erziehung durch Bewegung ist in seiner zentralen Bedeutung noch nicht in Angriff genommen.
Die Vertreter der Dalcroze-Arbeit, die sich im Deutschen Rhythmikbund zusammengeschlossen haben, stehen in den Kämpfen um die Neugestaltung der Erziehung in vorderster Reihe, obwohl oder gerade weil sie Demonstrationen und theoretischen Erörterungen in der Öffentlichkeit fernstehen und ihr Wirken in der Stille verläuft. Die Arbeit an Körper und Musik ist unendlich reich an Möglichkeiten künstlerischer und pädagogischer Art, sie schafft lebendige Werte und beglückt durch sich selber. Wir stehen an der Quelle eines der tiefsten Erziehungsgedanken und spüren die Kraft, mit der er sich entfaltet.

*

Rhythmische Erziehung hat Eingang gefunden in die öffentliche Jugenderziehung, vor allem in Kindergarten, Hort und Anstaltsleben. Ihrer Einführung in die Schule, zu der sie die stärksten Beziehungen haben sollte, steht die übliche Abgrenzung der Schulerziehung in Fächer entgegen; zu erwähnen ist, daß einzelne humanistische Gymnasien Rhythmik als Bildungsfaktor anerkennen und durchsetzen. Eine wachsende Bedeutung gewinnt Rhythmische Erziehung in der öffentlichen Musikpflege, in Konservatorien, Musikseminaren, Volkshochschulen; ebenfalls in der Heilpädagogik, wo an erster Stelle die hervorragende Arbeit mit dem Tastsinn bei Taubstummen von M. Scheiblauer, Zürich, zu nennen ist. Die künstlerischen Gebiete, denen sich Rhythmiker zuwenden, vor allem Regie, Komposition, Tanz seien hier nur gestreift, da sie nicht unter den Begriff der Erziehung fallen.
Ein freundlich einigendes Band verbindet die Dalcrozeschüler aller Länder zu internationaler Zusammenarbeit. Ein größeres, unsichtbares Band schlingt sich um alle Menschen, die in echter Erziehergesinnung wirken, wo und wie ihr Posten auch sei.

BRUCKNER ALS KÜNDER EINER NEUEN ZEIT

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Wahre Persönlichkeit stiftet Gemeinschaft; ihr Wirken geht auf Sammlung neu erwachender Kräfte. Bruckners Gemeinde setzt sich aus sehr verschiedenen Elementen zusammen. Und doch finden diese ihr Empfinden nach einer gewissen Richtung hin angeregt und bestimmt. Die Hauptkraft geht doch wohl von den Sinfonien aus. Erläuterungen und Lebensbeschreibungen weisen dem sinfonischen Schaffen den Vorrang zu. Man darf also Bruckners Sinfonie als solche ins Auge fassen und von ihr sagen, sie künde eine neue Zeit mit einem neuen Inhalt.

Dies ist nicht so gemeint, als täte sie es allein und ohne Zusammenhang mit Zeitgenossen oder Vorgängern. Auch Wagner, auch Beethoven können im angedeuteten Sinne betrachtet werden. Es soll aber hier nicht die Rede davon sein, was er ihnen musikgeschichtlich verdankt, sondern was er zur Vollendung gebracht hat. Auch lassen wir beiseite, welche Entwicklung Bruckner selber etwa genommen habe. Es gibt genug darüber zu bemerken, welche Beziehung der Hörer einer Sinfonie zwischen Musik und Gesinnung herstelle. Allerdings setzen wir voraus, daß hierbei die Musik als Ausdruck ernst genommen werde, daß ihr Sinn über den Kitzel des Klanges, über das verstandesmäßige Erkennen gewisser Folgen hinausgehe.

Die Sinfonie scheint von jeher, von Haydn an, immer weiter, umfassender und tiefer als *Abbild des menschlichen Lebens* erstrebt und erfaßt worden zu sein. Die Folge mehrerer zusammenhängender Sätze hat gewiß nicht bloß die Aufgabe, Zeit auszufüllen, sondern spiegelt immer klarer die unterschiedlichen Lebensgefühle, denen die Meister je nach Anlage und Begabung Sprache verliehen. Am schwierigsten war, zwischen erstem und letztem Satz ein sinnvolles Verhältnis herzustellen. Die Lösung dieser dunkel gefühlten Aufgabe ist erst Bruckner geglückt. Von ihm aus läßt sich das frühere Finale beurteilen. Um es nicht als ein zweites Allegro wirken zu lassen, gab man ihm teils ein strengeres Gepräge, wie in der Kammermusik, die ja im Aufbau mit der Sinfonie parallel geht, oder eine Überlebendigkeit, die freudig zum ersten Lebensstrom sich zurückfindet. Anders aber hat Bruckner unterschieden, indem er Beethovens Spuren folgte. Das *Finale* des neuen Sinfonikers gibt nicht eine Lebensbejahung, wie der erste Satz. Auch nicht eine Lebensverneinung wie bei Berlioz. Sondern das *Hinüber* in die *Ewigkeit*. Der Sinn des Lebens ruht nicht im Leben selber, sondern im Ziel, das ihm der Tod setzt. Der katholische Glaube, wie ihn Bruckner vertrauensvoll und

kindlich übernahm, betont diese Hinwendung zum Ewigen, nährt die Gedanken, die übers Grab hinwegblühen. Bruckners Werke für die Kirche, namentlich seine Messen, leben so inbrünstig im Gefühl des Jenseits, daß sie der Sinfonie Kraft und Grundlage verschaffen, zuletzt ins Ewige hinauszumünden.

Damit sind wichtige Unterscheidungen vom ersten Allegro gesichert. Der Sieg, den dieses am Schluß erringt, krönt die Selbstbehauptung gegen die Umwelt. Gewiß nichts Unedles; man denke an die Lichtstrahlen im siebenten Allegro. Aber etwas noch nicht Endgültiges; man empfindet das deutlich im fünften Allegro. Der *erste Satz* endet mit dem Jugendsiege des Selbstbewußtseins; der letzte mit dem Sieg über leibliches Leben. »Sieh, wie er jedem Erdenbande der alten Hülle sich entrafft, und aus ätherischem Gewande hervortritt erste Jugendkraft!« Solche Eindrücke gewähren alle acht Schlußsätze; auch die ersten zwei, die sich noch nicht der Erinnerung aus dem Allegro bedienen. Mit dem ins Jenseits zielenden Charakter des Finales hängt offenbar die Anlage des Satzes zusammen, die übrigens in den einzelnen Werken mannigfaltig auseinandergeht. Die fünfte Sinfonie erreicht die Tore der Ewigkeit in allmählichen Steigerungen; andere Schlußsätze rasch wie in einem ungeheuren Anlauf. Jedenfalls erklärt sich aus dem Schlusse, daß größere Erschütterungen als im Allegro vorausgehen, daß der Aufbau des Finales reicher ist an Gegensätzen, an Überraschungen, vielleicht auch, wenn man die Fassungen der Dritten bedenkt, an Rätseln.

Wenn Bruckners Sinfonie mit der Heimkehr der Seele zum göttlichen Urquell endet, so ist verständlich, daß sie den Ausdruck echter Frömmigkeit im *Choral* sucht. Auch die Verbundenheit mit der Messe tritt im zweiten Finale hervor. Das dritte umflicht die Schauer des Chorals mit den Wonnen einer Tanzbewegung, die paradiesisch unschuldig ist, wie in Bachs »Alle Menschen müssen sterben« der Engelreigen. Formen des Bachschen Choralvorspiels nimmt das fünfte Finale wieder auf. Die beiden letzten Schlußsätze sind gar nicht denkbar ohne Choral. Es war ein Wagnis, ihn überhaupt in die Sinfonie einzuführen. Er durfte nicht als Vergewaltigung wirken. Er mußte mit dem »Weltlichen« zusammenstimmen oder als Gegensatz aus ihm hervorgehen, wie etwa in der zweiten und fünften Sinfonie, wo die Stürme eines unruhig bewegten Herzens (nach dem schönen Spruch des Augustin) sich in Gott beruhigen.

Aus dem Finale heraus erfunden hat der Choral dann auch Teile des ersten Satzes überschattet oder erleuchtet (in der vierten, fünften, siebenten Sinfonie). Noch auffälliger ist sein Eindringen ins *Adagio*. Hier hat nämlich die religiöse Sehnsucht ihre musikalische Stätte im Zwiegespräch mit Gott, wie es einst mittelalterliche deutsche Mystiker pflegten. Mit dem Heraufkommen der Sinfonie vollendete sich eine uralte Anregung. Früh hatte man in der Instrumentalmusik den Unterschied von Schnell und Langsam aus-

gebaut. Immer als Gegenpole von Scherz oder Frohsinn und Ernst, der zum Traurigen hinneigte; noch in Beethovens Eroica waltet das Tragische. Ein langer Weg, bis das Adagio als solches seinen lebenfüllenden Inhalt bekam. Allmählich versenkte sich der Tondichter so tief in sein eigenes Innere, daß er die göttlichen Stimmen darin zum Tönen brachte, und das Brucknersche Adagio hat seinen Ruf errungen, weil es menschliches Leid und Weh getrost in Gottes Fürsorge eintauchen läßt. Der langsame Satz seiner Sinfonie wandelt die Betrachtung der Dinge zur seligen Gotteserkenntnis. Wenn das Adagio ausging von einer edlen Selbstbesinnung, wenn es die Leidenschaft in Form der Ruhe verströmen ließ, so erreichte es jetzt den Ausdruck, wie ihn etwa Mechthilds Verse andeuten: »Nun mag ich nimmer denken der Erdenzeit, noch sonst an irgendein tief Herzeleid . . . Denn du hast mich weit über mich und meine Menschlichkeit erhoben.«

Ist damit das Recht natürlichen Frohsinns geschmälert? Gewiß nicht. Haydn verzichtete nicht auf das *Menuett*. Es mußte in seinem sinfonischen Aufbau den Ausgleich zum langsamen Satz schaffen. Die Stellung der Mittelteile, ob der Tanz vorangeht (wie oft in der Kammermusik) oder folgt (wie meist in der Sinfonie), das war eine Frage der jedesmaligen Form. Wesentlich ist, daß Tanz oder *Scherzo* mit Andante oder Adagio unlösbar zusammengehört. Eine vorbildliche Bestätigung dafür, daß beide Mittelsätze aufeinander angewiesen sind und eigentlich eine Einheit bilden, sehen wir in Bruckners fünfter Sinfonie, wo sie motivisch eng verbunden erscheinen. Nicht hier, aber sonst wohl (namentlich auch im Quintett), erzeugen die Kraft- oder Frohgefühle aus sich heraus wiederum einen Gegensatz, den wir als Wehmut über die Vergänglichkeit bezeichnen dürfen; das leise Heimwehgefühl mit der Mischung von Wonne und Weh hat in manchem *Trio* bezaubernden Ausdruck gefunden. Das langsame Zeitmaß ähnelt dem Adagio, aber die innere Haltung ist grundverschieden.

Natürlich dankt Bruckner seinen Ruhm vor allem der überzeugenden musikalischen Erfindung. Was ihn aber zum Künder einer neuen Zeit macht, ist das *Auseinanderhalten* gründlich *verschiedener Lebensgefühle* in den *vier Sätzen* seiner Sinfonie. Im ersten stürmt der Tatendrang der Jugend mit einer Hoffnungskraft ins Morgenrot hinaus, als gäbe es nur Heldenkämpfe zu verherrlichen. Eine andere Welt wartet unser, wenn das Adagio dem inneren, gottsuchenden Gemüt die Stimme leiht. Eng benachbart bewegen sich die Äußerungen gesunder Lebensfreude; und der Dank fürs Leben spricht sich immer mit feinstem Adel aus. An die Grenze des Daseins aber führt uns der Schlußsatz mit seiner Bangigkeit, seinen Heftigkeiten, mit der Gewißheit eines Sieges, der dem Ewigen über alles Zeitliche beschieden ist. Zu untersuchen wäre, in welcher Weise das umfassende Lebensbild, wie es eine Brucknersche Sinfonie darstellt, die *Bestandteile der Form* aufgreift und ihre *Zusammensetzung* ordnet. Bekanntlich empfand man in der Zeit nach

Bach das Bedürfnis, eine Mehrheit von Themen zur einheitlichen Folge zu verbinden. Nachdem die strengstimmigen Möglichkeiten erschöpft schienen, bot sich hier eine andere, vielleicht nicht weniger dankbare Aufgabe. Daß sie so energisch in Angriff genommen, so glücklich gelöst wurde, dafür hat man die Gründe in einer seelischen Verfassung, nicht bloß in musikalischen Möglichkeiten zu suchen. Zur Wirklichkeit wurden sie, weil sich das Innenleben immer mehr steigerte und erweiterte. Trotz dem katholisch gebundenen Glaubensleben gewahren wir bei Bruckner dem Leben gegenüber eine Offenheit und Weitherzigkeit, über die wir erstaunen. Er sammelt Leidenschaften, die zu stürmischer Entladung drängen. Es mangelt ihm nie an musikalischen Gedanken für die viererlei Sprachen, die eine Sinfonie sprechen muß. Und wo ein und derselbe Gedanke gleichsam in verschiedenen Sprachen übersetzt erscheint (vermöge motivischer Bindungen), da macht dies keineswegs den Eindruck des Notbehelfs, sondern betont die *Einheit* der *Persönlichkeit*, innerhalb deren sich die Wandlung der Lebensgefühle vollzieht. In der *Mehrthemigkeit* als solcher prägt sich seelische Kraft aus, die der Spannung von Gegensätzen fähig ist. Daher die zwei gegensätzlichen Themen, die dann in einem dritten ihren Ausgleich finden. Auf die Wirkung des Widerspruchs erscheint die Sinfonie Bruckners so bewußt angelegt, daß aus der alten Schule zum Beispiel die *Veränderungsform* kaum mehr fortlebt; bezeichnend ist die Synkope bei der Variation im dritten Adagio, die ausweichende Wendung im ersten Adagio. Auch deshalb wird die alte Veränderungsweise gemieden, weil sie keinem festen Ziel zustrebt. Gerade die Willenskraft, die auf etwas lossteuert, bestimmt in hervorragendem Maß den Eindruck der Sinfonie des neuen Meisters. Endlich fehlt der Variation bis zu einem gewissen Grad das Mittel der Steigerung, dessen gerade der Wille bedarf; die einzelnen Teile bleiben in derselben Ebene oder erscheinen, wenn auch gehoben, zu deutlich noch angebunden, während Bruckner von jeder Wiederkehr eine Erhebung verlangt. Er ist im Allegro, Adagio, Finale der Meister der *Steigerung*, für die er jedes erdenkliche Mittel bereithält. Wie könnte er das, wenn er nicht seelische Bewegungen erlebte und zu erleben gäbe, die das gewöhnliche Maß nach der Höhe zu um ein Mehrfaches überstiegen? Vielleicht gelingt es, eine auf Bruckner bezugnehmende Formenlehre auf die seelischen Erlebnisse einer neuen Zeit zu gründen. Aus ihnen müßten die Unterschiede im typischen Aufbau der Sätze hergeleitet werden. Aus dem Gedanken der Eroberung, der Gewinnung eines Äußern wäre zum Beispiel verständlich, warum das Allegro die sogenannte Durchführung bevorzugte. Das Adagio hebt jedes Thema bei der Wiedererkennung auf eine höhere Stufe. Die Wege zu Gott werden auch erkämpft, aber doch wieder anders als im Durchführungsteil des Allegros, für den Beethovens Eroica das Vorbild war.

Aus dem Verständnis der seelischen Stimmungen, wie sie einander be-

dingen und ablösen, hoffen wir auch Entscheidung in allen Fragen, welche die Zukunft bringen wird, wenn die Umarbeitungen Bruckners zur Kenntnis gelangen. Es steht fest, daß wir manchen Satz nur verstümmelt besitzen. Den Herausgebern zu Gefallen wird man Bruckners Einwilligung betonen. Das philologisch Greifbare ist in vielen Fällen mehrdeutig. Da bleibt kaum etwas anderes als die Beweisführung von innen heraus, geführt von solchen, die mit dem Seelenleben der neuen Zeit vertraut sind.

In einem andern Streitpunkt, der die Gegenwart beschäftigt, suchen wir ebenfalls Rat in Bruckners sinfonischem Stil. Man sucht der alten, vorbachischen *Mehrstimmigkeit* wieder nahezukommen. Gleiche Stimmen, aus denen sich bei ungleichen Einsätzen das Geflecht der Töne weben läßt, begeistern zu einer Art Gemeinschaft, zu der sich Spieler oder Sänger mit freudiger Gleichberechtigung zusammenfinden. Doch ist das Gemeinschaftsgefühl aus jeder Art des Zusammenwirkens zu entwickeln. Wäre es an Gleichheit oder Ähnlichkeit thematischen Stoffs gebunden, dann könnte es zum Beispiel beim Pauker nie aufkommen, und dieser will sich doch ebenso gern eingliedern. Wir fürchten, jene Wiederaufnahme der alten Vielstimmigkeit ist nur ein Mittel, der Musik der neuen Zeit (wie sie seit 1750 emporwuchs) den Widerhall in unseren Herzen zu nehmen; abgesehen von den rein russischen Deutungen der Gemeinschaft, von den Angriffen, die sich unser auf Beethoven gestütztes Konzertleben gefallen lassen muß. Die strenge Mehrstimmigkeit ist, wenn wir sie auf ihr Fortbestehen prüfen, keineswegs zugrunde gegangen. Sie hat namentlich im Finale der Sinfonie erneut Wurzel geschlagen. Man denke an Bruckners Fünfte. Und die freie Mehrstimmigkeit, wie sie der sinfonische Stil einführte, bedeutet einen musikalischen Gewinn, der sich gerade aus den freien, mannigfaltigen Regungen eines erstarkenden seelischen Lebens erklärt und nicht zwecklos geopfert werden darf. Denn weder die Hörenden noch auch die Musizierenden bestimmen Gang und Gehalt musikalischer Entwicklungen, sondern diese folgen den seelischen Gewalten, die aus dem Innern überragender Persönlichkeiten hervorfluten, zur Labe, zur Erquickung der Mit- und Nachwelt. Zu diesen Gewalten gehört auch das Erlebnis einer Art *Kontrapunkt des Rhythmus*. Zwei- und Dreiteilung wird nicht bloß mit fortwährend synkopischer Wirkung nacheinander gebracht, sondern oft gleichzeitig nebeneinander gesetzt; zuweilen kommt eine dritte Einteilung dazu. Mit allen Unterteilungen eine schwere Aufgabe! Lediglich rhythmische Schwierigkeiten halten die Dirigenten von der zweiten oder sechsten Sinfonie zurück. Die Hilflosigkeit wird ja schon in der Vierten offenkundig. Schade, daß sich Bruckner im Finale der Vierten zu rhythmischen Erleichterungen verstand. Nebenbei gesagt: der Kontrapunkt des Rhythmus ist der triftigste Grund, warum die Klavierwiedergabe zweier Instrumente bedarf. Inhaltlich gesehen: welche Spannkraft gehört dazu, eine Mehrteilung des Rhythmus durchzuhalten!

Auch hierin kündigt sich eine neue Zeit musikalischer Auffassung an. Über die Geschichte des rhythmischen Kontrapunktes ist noch nichts veröffentlicht worden; von Interesse wären die Parallelen bei Beethoven und Wagner (nicht einmal in der Eroica, im Meistersingervorspiel hört man pünktliche Ausführung).

Aus kleinen Anfängen hat sich *der sinfonische Stil* herausgebildet. Für ihn besaß Bruckner ein besonderes Ingefühl. Man könnte von Einseitigkeit reden, wenn die Sinfonie allein nicht gar so vielseitig wäre. Wir wollen aber doch noch auf die Abgrenzung gegen andere Gattungen eingehen. Das *Lied* ist von Bruckner gemieden worden, weil ihm zur Formgebung ein Wesentliches fehlte: die aus der Sprache fließende Melodie. Schubert und Hugo Wolf beherrschten diese Möglichkeit der Kunst als Wunderleute erster Ordnung. Bruckners musikalisches Denken blieb außerhalb der Tonwerkzeuge auf die lateinischen Texte gerichtet, die er wohl richtig betonte, die ihn aber nicht zum deutschen Liede hinführten. An Wagner mochte er nichts so sehr bewundern wie die Vereinigung des gesungenen Vortrags mit dem sinfonischen Stil, welch letzteren er sicher ganz im Sinne der Lorenzschen Formenlehre verspürte. Wäre Nietzsche etwas musikalischer gewesen, so hätte ihm die Tatsache sinfonischer Formgebung, nach der er sich sehnte, bei Wagner nicht entgehen können: im Gesang war das Einmalige, Unwiederholbare, gemäß dem Ausdruck des Augenblicks; im Orchester das Wiederholbare, Gestaltbare, Steigerungsfähige der musikalischen Motive. Und im Aufbau der Wagnerschen Gedanken erkannte Bruckner das Gemeinsame, das ihn mit dem Musikdramatiker verband. Es ist völlig abwegig, einer einsamen Größe zu Liebe Bruckners Sinfonie vom musikalischen Drama zu lösen. Zu allem Überfluß besiegelt die sachlichen Bindungen eine persönliche Verehrung und Treue, die man aus Bruckners Leben nicht wegnehmen, nicht wegdenken kann.

Die Strenge sinfonischen Denkens hat beide Meister auch in einer Anschauung zusammengeführt, die sie kunstethisch zutiefst verband. Die deutschen Sinfoniker vor und neben Bruckner haben es nicht grundsätzlich vermieden, für Einzelkünstler zu schreiben. Nun ist aber die *Gattung des Konzertes* eine solche, die sich weder mit der Sinfonie noch mit dem Musikdrama verträgt. Beiderlei stellt den Einzelnen restlos in den Dienst musikalischen Geschehens, großer Gesamteindrücke. Bei Bruckner wie bei Wagner gründet sich jedes Solo auf Sinn und Bedeutung eines notwendigen Zusammenhangs, wie ihn der seelische Ausdruck erfordert. Völlig fremd blieb beiden Tondichtern die Absicht, dem, der seine Kunst herzeigen will, den gewünschten Stoff zu liefern. Nicht einmal im Chorsatz, wo Einzelstimmen mehr harmlos färben als solistisch wirken, geht Bruckner über eine mäßige, oft nicht über eine karge Verwertung der Einzelsänger hinaus. Wir glauben bestimmt, daß diese Enthaltsamkeit kein Zufall war, sondern mit der über-

legenen sinfonischen Denkweise zusammenhing. Für den Musikbetrieb, ihn aufrecht zu erhalten, mag Konzerte schreiben wer will; vielleicht bedarf das Können des Anreizes befriedigter Eitelkeit. Aber in der Richtung der Sinfonie, im Sinne des Sinfonikers liegt es nicht, sich für diese Bedürfnisse des praktischen Musiklebens zu verausgaben. Wenn wir Bruckner, weil er die Sinfonie auf ihre höchste bisher bekannte Form brachte, als Künder einer neuen Zeit werten, so wird solche Hochschätzung dadurch befestigt, daß er keinen Nebenbetrieb für den Ehrgeiz übrig hatte, der im Hervortreten glänzen will. In den Programmen von Sinfonieabenden ist nichts so störend wie ein Solistenkonzert, ein Bravourgesang vor oder nach einer Brucknerschen Sinfonie. Wir wollen nicht vergessen, daß die vom deutschen Musiksinn entwickelte Gattung der Sinfonie etwas darstellt, zu dem aus der übergroßen Menge Begabter und Hochstrebender nur sehr wenige berufen sein können; solche nämlich, die zur Begabung hin auch die Spannkraft seelischen Reichtums in sich tragen. Diese nur betrachten wir als Führer, und nur unter solchen Voraussetzungen vertrauen wir Bruckner als dem Künder einer neuen Zeit.

REDE AN DEN OPERNFEIND

VON

HEINRICH WIEGAND-LEIPZIG

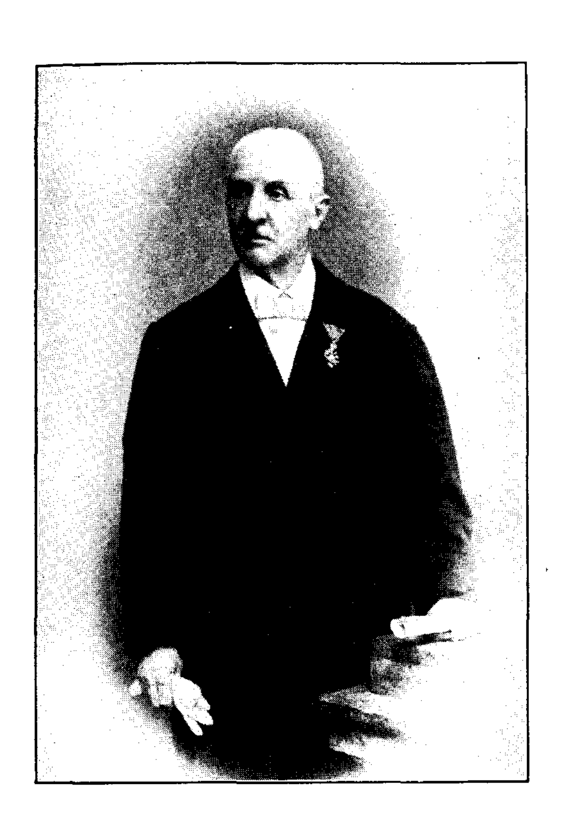
Operngegner, die eine Opernkrise für ihre Zeit feststellten, sind so alt wie die Oper selber. Sie gebärden sich nur heute infolge des allgemein anwachsenden Lärms lauter als je zuvor, obgleich heute durch Grammophon, Radio und Besucherorganisationen Klassen erfaßt werden, die früher Opern nur vom Anschauen des Theatergebäudes und vom Pfeifen des »Jungfernkranzes« durch den morgendlichen Bäckerjungen kannten.

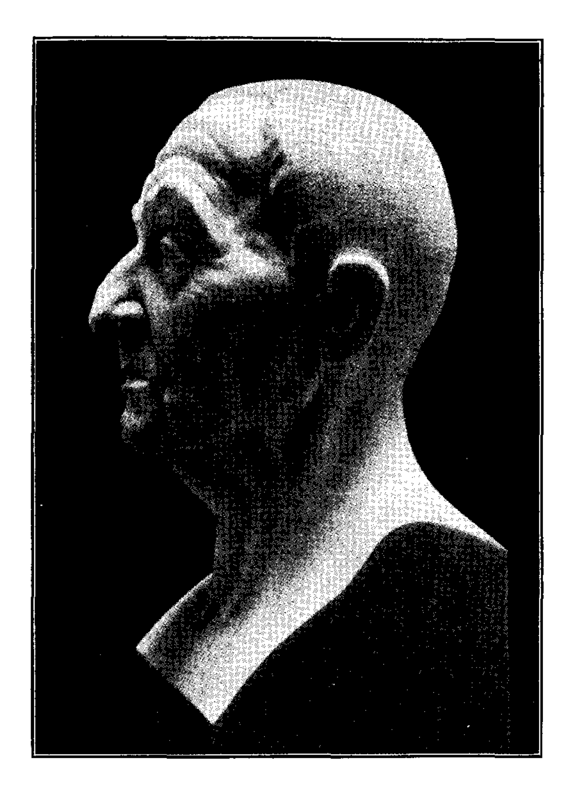
Die Oper ist nicht für den Unmusikalischen geschrieben, obgleich es manche gibt, die von Musik kein Nötchen wissen, aber dennoch nichts Schöneres kennen, als z. B. in »Carmen« zu sitzen. Andere gibt es, die Musik lieben und auch ausüben, aber nur, wenn sie leichten Charakters und kurz ist. Sie vermögen nicht drei Stunden hintereinander Musik zu verfolgen. In der Weite eines Opernablaufs wird ihnen schwach, sie bespotten Unwesentliches in Dialog und Handlung und übersehen den Sinn. Wenn jemand nicht eine halbe Stunde zu schwimmen vermag, spricht das gegen das Schwimmen in Flüssen und Seen? Wird die Ablehnung eines Bildes von Manet durch einen Juristen wichtig genommen? Aber beim Kapitel Oper können alle Literaten und Kommunalpolitiker, die nichts vom Geheimnis der »Zauberflöte« wissen, aus ihrer eigenen Ungerührtheit schließen, die Oper gehe unsere Zeit nichts mehr an. Darin drückt sich freilich auch aus, daß der Geltungsbereich der

Oper über die musikalischen Grenzen hinausreicht, daß die Öffentlichkeit schon durch die Institute, die der Oper dienen, vielmehr tangiert ist als bei anderen Spezialkünsten.
Hieraus erwächst das Dilemma der Oper: Von einer Blüte der Kultur, ehedem dem Luxus und dem »Menschen von Welt« vorbehalten, zu einem Gegenstand allgemeinster Kunstpflege geworden zu sein. Wenn auch zweifellos im Schauspiel die geistig und künstlerisch etwa mit Shakespeare Vertrauten gering an Zahl sind, so sind doch die übrigen in der Lage, wenigstens das Wort aufzunehmen, also den Analphabeten der Oper gegenüber immerhin Abcschützen. Wenn auch die Macht der Musik außerhalb des musikalischen Ohres, als physiologische Steigerung und seelische Auslösung, nicht zu unterschätzen ist, so beginnen doch die Opernschwierigkeiten bei der Diskrepanz zwischen der anspruchsvollen Voraussetzung der Oper und der Mitgift ihres Publikums. Ein Teil der aufgebauschten Opernkrise hängt gewiß damit zusammen, daß selbst gute Zeitungen über auswärtige Opernpremieren von wissensunbelasteten Journalisten schreiben lassen, daß ein Teil der Musikfachleute ohne Beziehung zu den literarischen Elementen des Opernkompositums steht. Denn mit der Begriffsunklarheit über das Wesen der Oper verbindet sich nicht nur das Nichtverstehen des Gegebenen, sondern auch die Diskussion von Forderungen an die Oper, die zu erfüllen ihr niemals Aufgabe und Ziel zu sein hat. Von Mißverständnissen in dieser Richtung ist auch die Kritik und neue Dramaturgie der Oper, die *Bert Brecht* in seinen »Versuchen« gegeben hat, nicht frei. Trotzdem und trotz ihrer eindeutig politischen Zielsetzung stellen aber Brechts Sätze den produktivsten Beitrag zur Reorganisation der Oper dar.
Der markanteste Opernfall der letzten Zeit, »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, präsentierte die Kluft im Lager ihrer Beurteiler. Der den Meisterwerken der Oper ergebene Hörer mußte bei aller Sympathie für ein unkonventionelles Unternehmen die Aussichtslosigkeit von »Mahagonny« als Oper spüren. Hingegen genügte allen, die ohne Verhältnis zur Oper sind, die bloße Aggressivität, um zuzustimmen. Die nie selber über Oper nachgedacht hatten, nahmen gern die Eselsbrücken an, die die Autoren ihrem Werk mitgegeben haben. Mahagonny rechnete letztlich auf den Beifall der Opernfeinde. Man kann aber nur mit der Liebe für eine Kunst gültige Werke schaffen, nicht mit der Negation.
Muß man die Oper als Gattung verraten, weil zur Zeit nichts Wertbeständiges zu entstehen scheint? Der Besuch mancher alten, im Repertoire maßlos ausgenützten Oper zeigt, daß für sie noch keine Krise da ist. Man gebe einen »Troubadour« mit vier würdigen Sängern — und das Haus wird ausverkauft sein und rasen. Aber mit schlechten Sängern und Musikern, mit verirrten Regisseuren ist die Krise da. Als Krise der Reproduktion, der Interpretation steht die Existenzfrage der Oper aber ebenso jenseits ihres schöpferischen

Moments wie die Finanzkrise der Operninstitute. Wenn die Gagen der Stars den Etat ruinieren, 40 Millionen Mark Zuschüsse an 75 deutsche Opernhäuser nicht mehr gezahlt werden können, wenn man die Opernhäuser zeitweilig auflöst, um dringenderen sozialen Bedürfnissen abzuhelfen, so ist das nicht auf Antiquiertheit oder asozialen Geist der Oper zurückzuführen. Die ökonomischen Zusammenhänge sind klar und primitiv, und es ist nur ein simpler Snobismus, der einige Wortführer als Ursache der Krise die Dummheit der Oper hinstellen läßt. Sind Glucks Iphigenie, Don Juan, Fidelio, Falstaff, Boris Godunoff, Rosenkavalier, Weill-Kaisers Protagonist, Schoecks Penthesilea nach Kleist dumm? Daß ein paar jüngste Jazzopern so törichte Texte haben wie einige alte Amüsieropern . . . ja, seit wann vertreten die kläglichen Exemplare die Rasse? Ist die Lyrik erledigt, weil Geibels Verse dahin sind? Der Roman, weil Spielhagen nicht mehr gelesen wird? Die Gesetze der Kunst sind nach den ewigen Werken zu handhaben. Man bedenke, daß Nietzsche und Stendhal unermüdliche Opernenthusiasten waren.

Nach dem Spielplanniveau ist nicht die Gattung zu verurteilen, sondern ein Publikum, das am bequemsten und geistschonenden alten Exemplar hängt. Es fehlt eine neue leichte Gebrauchs- oder Speiseoper, das was Brecht »kulinarische Oper« nennt. Diese Position, ehedem von der Oper höchst kultiviert beliefert, ist heute der Operette ausgeliefert. Die neue Produktion ernsthafter Art aber ist nicht nach dem Wunsch des Opernstammes — das Loch in der Produktion ist nicht wegzuleugnen. Zur Zeit scheint das Schöpferische in der Oper ausgegeben, nachwirkend ist nur der zerstörerische Versuch von »Mahagonny«, den wir hier nicht als Kunstwert, sondern als Etappe im Kampf um die Oper ansehen. Brecht will die Oper als Genußmittel austreiben, als seien die Kräfte des Gemüts und der Freude, die beispielsweise Verdis urgesunde Frühopern noch heute ausströmen, schädlich. Warum bekämpft man nicht das Varieté als Genußmittel? Weil es nicht wie die Oper durch Wort und Handlung geistig zu wirken vermag. Dabei hat das, was Brecht das *Lehrhafte* nennt, und ihm in Überschätzung des Pädagogischen und dialektischer Unterschätzung seines eigenen Künstlertums als einziges Ziel gilt, die Oper ehedem unter der Firma »Ethos« schon lange geführt. Die Dinge liegen nicht so einfach, wie sie Brecht aus Notwehr scheidet. Die Oper widerstrebt im Grunde der Diskussion. Sie will das Seiende darstellen. Einer unsicher gleitenden Zeit wie der unseren fehlen die Voraussetzungen zu neuer Blüte der Oper. Der Weltschmerz ist nicht ihr Lebenselement — das war Wagners Irrtum —, sondern die Unbeirrbarkeit großer Gefühle, darum war Verdi der letzte große »Operist«. Was Brecht, der am ernstesten zu nehmende Angreifer, will, ist eine Abart der Oper: Diskussion mit Musik. Heilsarmee auf kommunistisch-intellektuell. Mir ist Diskussion ohne Musik lieber. Wegen der Reinlichkeit. Die Schicksalsfrage ist, ob die Oper die jetzige Zeit überdauern kann, wenn sie fast ausschließlich vom Historischen leben will.





ANTON BRUCKNER

nach einem Lichtbild 1890 — Büste von Fritz Zalisz



M E Y E R B E E R

nach einer französischen Steinzeichnung 1857

Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)

Wir aber müssen bei dieser Situation gerade an der überlieferten Oper prüfen, wie sie den Angriffen standzuhalten vermag und ob sich vielleicht dabei ihr wahrer und unerschütterlicher Standort zeige.
Es heißt, Oper lulle ein, sei Betäubungsmittel, lenke ab vom Dienst an der aktuellen Forderung. Vielleicht trifft das auf diejenigen zu, die es sagen. Andere, die heute Mozart hören, wissen hinterher genau so gut wie der Gegner, wieviel Arbeitslose wir haben, anderen ist dadurch das Bild der Gegenwart nirgends verfälscht worden. Neben der Aktivität ist im Menschen der Traum und hat Rechte und Kräfte wie das Tun. Es kommt nur darauf an, nicht zur falschen Zeit zu träumen.
Man schilt die Oper wirklichkeitsfern, und Wirklichkeitsnähe ist doch nicht die Aufgabe der Oper, trotz Puccini, trotz Richard Straußens photographischem »Intermezzo«. Ist nicht jedes Drama Übersetzung und Veränderung der Wirklichkeit? Je freier die Oper wird, um so höher steigt sie. Das Mittel der Oper ist der singende Mensch, und lebenstreu im nüchternen Verstande kann dieses Geschöpf nie sein. Entweder soll, wie bei Wagner, die Musik das Drama erhöhen (bei Brecht: die Lehre würzen), oder, in der italienischen Oper, die Handlung soll die Sinnlichkeit des von der Menschenstimme getragenen Melos verstärken. Das Irrationale ist der Ursinn der Oper, die die Natur nicht spiegeln will, sondern eine Welt für sich bildet. Sie um das Unwirkliche schmähen, heißt den Menschen ablehnen, weil er aus Fleisch ist. Das bestätigt Brecht, wenn er, obschon in negativer Absicht, sagt: Der Grad des Genusses hängt direkt von der Irrealität ab.
Etliche werfen der Oper niedrige Gesinnung vor. Lenkt eine Oper mehr von politischen und sozialen Verpflichtungen ab als Fußballspiel und Boxkampf? Für viele Konsumenten ist sie gewiß nicht mehr, aber es können neue Opern kommen, die wie Fidelio hohes Lied der Freiheit sind oder wie einst die kleine »Stumme von Portici« Träger revolutionärer Stimmung werden. Die Kunstform der Oper befähigt sie zum Ausdruck der höchsten Gedanken. Die Höfe, an denen sie entstand, um derentwillen sie mancher munter asozial nennt, sind dahin, in den Operntheatern sitzt eine breite Schicht der Arbeiterschaft, und die letzten würden nachrücken können, wenn ihre materielle Misere behoben wäre. Soweit sie willig sind. Denn was soll der in der Oper, der sie nicht mag? Es ist billig, obschon es Geltung verschafft, private Liebe, und gelte sie dem Motorradrennen, mit dem Zeitgemäßen zu indentifizieren und Abneigung damit zu begründen, daß man den Gegenstand altmodisch nennt. Warum aber sind manche alte Opern mit läppischen Texten besuchter als moderne Werke mit geschmacklich einwandfreiem Libretto? Nicht nur, weil das Publikum »konservativ, taub und beschränkt« ist, sondern weil sie den Kern der Opernform erfüllen. Man muß den Ursinn der Oper einmal gewaltig erlebt haben, um in der Opernsphäre heimisch und wissend zu sein. Auch ich machte mir jahrelang primitive Einwände zu eigen wie diese: ich fände

es komisch, zehnmal »Ich liebe dich« zu singen, mehrere zugleich Verschiedenes trillern zu lassen usw. Dann erleuchtete mich »Rigoletto«, zweites Bild. Der Bravo bietet dem Narren seine blutigen Dienste an. Rezitativische Deklamation. Dazu im Orchester dumpfe Schläge und eine Cellomelodie, so weit geschwungen, so warm, daß in ihr der Untergrund der Mordhandlung, der leuchtende Süden, die Nacht, der Himmel und die Erde eingefaßt sind. Schönheit und Verzerrung, Gott und Teufel, Natur und Mensch — die Pole des Lebens in den Rahmen eines kurzen Duetts gespannt. Die Koinzidenz, die Hintergründigkeit von Musik und Handlung überwältigte mich und gab mir den Schlüssel zum Schatz der Oper. Die Introduktion des »Don Juan« mit Leporello, dem Komthur und dem Verführer hätte mich gleichermaßen beschenken können. Welche von den Gipfelszenen der Oper uns den Zugang eröffnet, wird von äußeren Zufälligkeiten und inneren Dispositionen abhängen. Man muß die Magie der Arien, Koloraturen, Ensembles und Finali unabhängig von unvollkommener Darstellung positiv zu nehmen lernen als Zauber und Siegel. Die Kuppelung von Rezitativ als ungebundene Vorwärtsbewegung und Arie als Verharren im Zustand bleibt eine der stärksten einmaligen Erfindungen der Kunst. Die Liebesszene des Schauspiels ist Verkürzung, die der Oper Verweilen. Das Gefühl wird ausmusiziert, sei es Liebe, Leid, Lachen, Weinen, Zorn, Versöhnung, Tod. Es singt nicht die tödlich getroffene Desdemona, sondern der letzte Liebesgedanke einer Sterbenden, ein geheimster schwerer Abschied. Der Gesang ist Symbol — die Todeswunde bleibt Requisit. Die Oper stellt den singenden Menschen und sein abstrahiertes, absolutes, in Töne übertragenes Gefühl in den Mittelpunkt der Musik und der Welt. Das Genie steigert die Stilisierung ins Zeitlose, Metaphysische — der Gefangenenchor in »Fidelio«, das Trompetensignal, das Terzett »Mir ist so wunderbar« sind blut- und klangvolle Philosophien, der Ausdruck von hunderttausend Gefangenen, Befreiten, wundersam Berührten.

Die Oper hat noch stärkere Möglichkeiten. Sie läßt zwei Gegner ihre verschiedenen Gefühle zugleich ausdrücken. Wir brauchen den Text nicht zu verstehen. Wir wissen in der richtigen Oper: hier gut, hier böse, hier Drohung, hier Angst. Das Nebeneinander und Ineinander der Welt, das die Musik in der Fuge am grandiosesten packte, bekommt in der Oper Worte und Menschlichkeit. In der Himmlischkeit von Mozarts Cosi fan tutte-Sextett, der Gewalt des Rigoletto-Quartetts reden nicht vier und sechs auf einmal — ihre Gedanken nur werden Musik.

Im Finale wird alles zusammengefaßt: einzelne stehen gegen Chöre, Individuum gegen Masse. Wieviel Mannigfaltigkeit der Herzen, des Erlittenen und Geplanten reißt die Schlußszenen zusammen! Das ist Metarealität. Im zweiten Falstaff-Finale halten die Frauen den Ritter im Korb versteckt und foppen den Sünder; neben ihnen belauern eifersüchtige Männer ein junges Paar, und beide Gruppen singen geschäftig; aber über ihnen schwebt lerchen-

selig der Gesang des Liebespaares — sieghaft über Schelmen und Narren die reine Jugend. Oper ist Dichtung, Musik sinnlicher Gedanke, und die Phantasie ist frei. Die Oper hat schon gehabt, was die moderne Schauspielregie mit heißem Bemühen suchte: Gleichzeitigkeit der Schauplätze und Reden, Verflechtung des Geschehens.
Doch nicht immer haben die Musiker für solche Bilder des Lebens hinreichend elementare Kraft gehabt, und selten nur ist alles Geheimnis der entscheidenden Momente beim ersten Anhören zu erfassen. Es wird dafür Anstrengung vorher verlangt, eine Vorbereitung, die zumindest die Vorgänge klargelegt hat, so daß der Hörer ungeteilt bei der Musik über den Dingen sein kann. Wer klagt, daß er die Handlung nicht begriffen habe, war auf dem falschen Wege. Hier ist einmal keinmal; jede Mozart-Oper muß man mehrmals gesehen haben, ehe man sie einigermaßen würdigen kann. Erst mit den Wiederholungen, wenn einem das Vertraute begegnet, wächst die Freude. Daher haben alle wahrhaft guten Opern gemeinschaftsbildende Kraft. Schauspiel sieht man in den seltensten Fällen mehrmals hintereinander an. Dadurch ist Opernpublikum so anders geartet als Schauspielpublikum, so seltsam verkittet; darum der Opernspielplan grundverschieden vom Schauspielplan, darum bleiben Opern zwanzig Jahre lang im Repertoire und werden immer wieder hervorgeholt; werden weniger Opern hergestellt als Schauspiele, ist es grundfalsch, Oper und Schauspiel nach gleichen Gesetzen zu werten.
Die Vielseitigkeit des Operntheaters steht nicht hinter der des Sprechtheaters zurück. Jedes hat Bezirke, die dem anderen verschlossen sind. Vom nächtlichen Spiel des »Don Juan« bis zur Erhöhung der »Salome«, von Glucks Antike bis zur Volkstümlichkeit Smetanas, von Wagners Meistersinger-Bürgerlichkeit bis zum spirituellen Humor Falstaffs und den weltanschaulichen Agitationen der Generation Weills ist eine Welt mit Musik umspannt worden. In ganz anderem Sinne als das Schauspiel hat die Oper die alten Meisterwerke lebendig zu erhalten, weil der Einzelne eben diese nicht wie Shakespeare in Reclambändchen zu Hause genießen kann. Die Oper überläßt die Aufgabe, aktuell, politisch zu sein, dem beweglichen Schauspiel. Die Zeitlosigkeit und Vieldeutigkeit der Töne stellt ihr Ideal jenseits des Tagesdienstes, die ewigen Gestirne sind in einem guten Opernhaus öfter sichtbar als im Schauspiel. Dies mag sich Beifall holen in der Deutung des Aktuellsten, die Oper kündigt immer wieder vom Ältesten, vom menschlichen Herzen. Das ist kein Nachteil, sondern eine Eigenschaft. Die Situation der Oper kann nicht mit aktuellen Stoffen stehen oder fallen, sondern mit der Situation der Musik.
Die schöpferische Situation aber der Oper, in der sie fähig sein wird, ein neues Festspiel für die höchsten Ideen zu schaffen, gefügt aus Volkstümlichkeit und Kunst, aus feierlichem Ernst und freiem Scherz — die Situation für eine zweite »Zauberflöte« wird erst da sein, wenn die äußeren Bedingungen und

die innere Bereitschaft zur Opernbejahung sich wieder ausbreiten. Bis dahin, weil ein Kunstwerk wie eine dauernde Oper niemals allein aus revolutionärem Elan zu schaffen ist, sondern ebenso stark Traditionsverbundenheit voraussetzt, müssen die Freunde der Oper zusehen, wie sie die teuersten Güter der Oper über die mageren Jahre unversehrt und unverfälscht hinüberretten mögen.

ÜBERSINNLICHES UND GEIGENBAUKUNST

VON

ARTHUR USTHAL-BERLIN

Was hat Übersinnliches mit Geigenbaukunst zu tun — Übersinnliches, das meist als ein vages Produkt der Einbildungskraft gilt? Die zweifelnde Frage ist nicht ganz unberechtigt. Um so erstaunter wird der skeptische Leser sein, wenn er nun erfährt, daß aus den ersten Jahren der Nachkriegszeit ein in die Geschichte der Geigenkunst hineingehörender Fall vorliegt, bei dem diese angezweifelte Möglichkeit eine nicht mehr zu bezweifelnde Tatsache darstellt. Was gibt es denn heute in unseren Tagen, da eine Entdeckung, eine Erfindung, insbesondere auf dem Gebiet der Technik, die andere förmlich jagt, letzten Endes noch viel Unmögliches auf der Welt? Schon der große Physiker Arago hat vor mehr als zwei Menschenaltern den beherzigenswerten Ausspruch getan, man müsse mit der Anwendung des Wortes »Unmöglich« außerhalb der Mathematik sehr vorsichtig sein, und das vielzitierte Hamletwort von den mehr Dingen im Himmel und auf Erden als unsere Schulweisheit sich träumen läßt, bewahrheitet sich je länger, je mehr. Es ist schon so: was gestern noch als Aberglaube verspottet wurde, kann heute bereits geglaubt und morgen wissenschaftlich sanktioniert sein. Der Beispiele gibt es viele, und sie werden sich noch mehren.

Es wird gewiß manchen Leser dieser Zeitschrift geben, der eine sog. *Revalogeige* gesehen, gehört oder auch schon selbst gespielt hat. Diese Revaloinstrumente — Geigen, Bratschen, Celli und Bässe — haben zu Anfang der zwanziger Jahre in den Musikkreisen gewaltiges Aufsehen gemacht; sie waren damals eben noch etwas Neues. Kein Geringerer als Arthur Nikisch hat ihnen große Bewunderung gezollt. Er rühmte ihrem Ton Adel und Vornehmheit, Kraft, Tragfähigkeit, Wärme und Weichheit nach und ließ am 21. November 1921 in seinem ersten Abonnementskonzert in der Berliner Philharmonie den gesamten Streichkörper zum erstenmal auf Revaloinstrumenten spielen. Auch die Musikkritik der großen Berliner

und Provinzblätter war allen Lobes voll. Dies die feststehenden Tatsachen. Nun aber kommt das Wunderbare und für den eingefleischten Skeptiker völlig Unglaubliche an der Sache. Der Erfinder dieses Geigenbau- (oder richtiger: Tonveredlungs-)systems, Hinrich *Ohlhaver*, ist gar nicht Geigenbauer — weder von Beruf, noch auch aus Liebhaberei; er ist nicht einmal geigenspielender Dilettant. Und ungeachtet dessen hat er ein Verfahren gefunden, nach dem man jede einfache, billige Schachtelgeige klanglich so weit veredeln kann, daß sie im Ton den Vergleich mit den Meistergeigen der alten Italiener auszuhalten vermag. (Nebenbei bemerkt, ist dies nicht die einzige Erfindung Ohlhavers, die er sich hat patentieren lassen.)
Diese Erfindung eines neuen Tonveredlungsverfahrens nun geht — so wunderbar es sich anhören mag — nach dem Zeugnis ihres Urhebers auf einen Anstoß *aus der Welt des Übersinnlichen* zurück. Ohlhaver, ein Hamburger Großkaufmann und Exporteur, ist nämlich überzeugter Spiritist, und sein während der zweiten Hälfte des Weltkrieges erschienenes Buch unter dem sensationellen Titel »Die Toten leben!«, in dem er sachlich und mit kritischer Besonnenheit eigene Erlebnisse auf dem Gebiet des Spiritismus schildert, gehörte mit zu den meistgelesenen Büchern der damaligen Jahre. Im 3. Teil seines Werkes berichtet er auch darüber, wie er, ohne irgendwelche Kenntnisse im Geigenbau oder im Geigenspiel zu haben, lediglich durch einen angeflogenen Gedanken, der, seiner Überzeugung nach, aus der »Geisterwelt« stammte und in der Form einer Gedankenübertragung von Stradivari auf ihn übergepflanzt worden ist, ein Geigenbauproblem gelöst hat. Er erzählt uns, während einer seiner spiritistischen Sitzungen mit seiner Frau, einem außerordentlich starken Medium, habe sich zum erstenmal ein ihnen bisher unbekanntes »geistiges Wesen« manifestiert, »groß, schlank und von südländischem Aussehen«, dessen Erscheinung sich in den folgenden Sitzungen wiederholte. Es habe auf Befragen (mit Hilfe der bei den Spiritisten üblichen Buchstabenmethode) mitgeteilt, daß es vor rund 200 Jahren in Italien gelebt, Antonio Stradivari geheißen habe und Geigenbauer in Cremona gewesen sei. Den Zweck seiner Anwesenheit in diesen Sitzungen habe es jedoch nicht nennen wollen oder dürfen.
Einige Wochen später — erzählt Ohlhaver weiter — drängte sich an ihn ein Gedanke heran, »der geeignet schien, bei Geigen eine tonliche Verbesserung zu erreichen«, und er vermutete sogleich, daß es sich hierbei um eine Suggestion handle, die von Stradivari selbst auf ihn ausgeübt worden war. Durch Erkundigungen und Nachschlagen in Büchern erfuhr Ohlhaver dann Näheres über den Cremoneser Meister und seine Geigen. Nun ließ er sich behufs Verwirklichung seiner Idee aus Markneukirchen eine von den billigsten Geigen kommen und behandelte das Instrument nach der ihm auf dem Wege der Inspiration bekanntgewordenen Methode, und siehe da — die nachlässig und roh gearbeitete Schachtelgeige hatte sich in ein

Konzertinstrument ersten Ranges verwandelt! Dieses Urteil hat ein Geigensolist abgegeben, und zwar nach eingehender Prüfung der Geige, die er auf Grund ihres Aussehens anfänglich überhaupt gar nicht spielen wollte. Nachdem Ohlhaver nun noch eine Reihe anderer minderwertiger Geigen nach seinem neuen Verfahren mit glänzendem Erfolg behandelt und von mehreren Geigern hatte prüfen lassen, kam er zur Gewißheit, daß er »mit Regelmäßigkeit neue und alte Geigen in solche mit denkbar höchster Tonqualität verwandeln« könne. Diese seine Geigenerfindung verkaufte er 1921 an die Revalo-Tonveredlungs-A.-G. in Berlin.

Seinen Bericht über die sensationelle Erfindung schließt Ohlhaver mit folgenden Worten: »Um einen Irrtum zu vermeiden, betone ich, daß solche Erfindungen mir nicht etwa durch mediumistische Vermittlung mitgeteilt worden sind. Dies ist in meinem Kreise niemals geschehen. Sondern es sind *Inspirationen von der Jenseite*, die an jeden herantreten können, ob er sich mit Spiritismus beschäftigt oder nicht.«

Eins ist an dieser gewiß einzigartigen Erfindungsgeschichte besonders bemerkenswert und sehr dazu angetan, nachdenklich zu stimmen: daß das Auftauchen des angeblichen Geistes des größten Meisters der Geigenbaukunst in der Gesichtssphäre eines »hellsichtigen« Mediums sozusagen den indirekten Anstoß zu einer Erfindung durch eine dritte Person gibt, in deren Erkenntnissphäre der Gegenstand der Erfindung ursprünglich offenbar gar nicht gelegen hat. Man wird daher wohl nicht umhin können, irgendwelche geheimnisvollen Imponderabilien übersinnlicher Natur zur Erklärung der hier erzählten Tatsachen heranzuziehen.

GOETHE UND BACH

VON

ALBERT MAECKLENBURG-DANZIG-LANGFUHR

Der Riesengeist Bachs konnte auf den jugendlichen Goethe noch keine Wirkung ausüben; denn als dieser als Studiosus 1765 nach Leipzig kam, lag jener noch in den Sarkophagen alter Motettensammlungen der Thomaskirche begraben. Das sonst in das Welttreiben begierig hineinlauschende Ohr Goethes mag damals kaum den Namen des großen Thomaskantors vernommen haben. Die Auferweckung Bachscher Kunst datiert erst von der Aufführung der Matthäuspassion 1829 her. Wohl ließ sich Doles, ein Schüler Bachs, hin und wieder Aufführungen aus verstaubten Archiven herausgefischter Bachscher Motetten durch den Chor der Thomaner angelegen sein; aber in den Jungbrunnen dieser nur sehr sporadisch rauschenden Bäche wird der jugendliche Genius Goethes kaum hineingestiegen sein, da er unter

dem Einfluß seiner gottinnigen Freundin Klettenberg sich unter Aufrichtung eines häuslichen Altars eine eigene mystische Religion mit pantheistischem Einschlag konstruiert hatte und sich von den protestantischen Gottesdiensten fernhielt. Die Erinnerung an Bachs phänomenale Orgel- und Klavierproduktionen war wohl in wenigen noch lebendig, aber unter dem Einfluß einer neuen »ausdrückenden und rührenden Musikrichtung« hatte man sich im allgemeinen von Bach abgewendet. Selbst sein eigener Sohn Joh. Christian, der eigene Wege im »Sturm und Drang« ging, hielt den Vater für eine abgetane »alte Perücke«. Singspiel unter Führung von Adam Hiller, die von diesem begründeten Gewandhauskonzerte ließen das vokale Element in den Vordergrund treten, und die Vokalmusik war es, die Goethe »viel Vergnügen« machte und der er den Vorrang vor der instrumentalen einräumte, — eine Einstellung, der er im ganzen Leben treu blieb. Auch in Weimar, wo der Großvater Sebastian Bachs Organist gewesen und Bach selbst von 1708—17 als Hofkammermusikus gewirkt hatte und nur J. G. Walther das Erbe seiner kontrapunktischen Kunst in kongenialem Geiste — in abgeschiedener Klause — verwaltete, war aus dem öffentlichen Musikleben der Bachsche Genius in den Hintergrund gedrängt worden. Das Singspiel, die Produktionen Goethes als Operntextdichter, die Befriedigung der laufenden Dilettantenbedürfnisse der Hofgesellschaft absorbierten das ausschließlich auf eine Neuschaffung des Singspiels gerichtete Interesse Goethes.

Erst seine italienische Reise (1786—88), sein Zusammenwirken mit Kayser in Rom führte ihn in eine Vorschule für das musikalische Verständnis Bachs, insofern er den Bannkreis der »theatralischen Exhibitionen« durchbrechen und in eine erlebnisreiche Berührung mit der alten Kirchenmusik treten durfte. Der musikalische Gesichtskreis des Dichters dehnte sich allmählich aus, wenn auch zunächst der Augensinn, der reiche Nahrung in der Betrachtung der Denkmäler der bildenden Kunst fand, den Musiker in Goethe zurücktreten ließ. Nicht bloß die strophischen Wechselgesänge zweier Gondolieri auf Verse von Ariost und Tasso, denen er in Venedig mit Entzücken lauschte, gaben dem Dichter einen »neuen Begriff« für die rhythmische Formbildung, vor allem ließen ihn die kirchlichen Feiern in der Karwoche 1788 einen tiefen Einblick in den gottwärtsgerichteten Stil Palestrinas tun. Der hier über den menschlichen Empfindungen von Liebe und Anbetung, Freude und Trauer schwebende Ewigkeitshauch eröffnete ihm eine Perspektive in die himmlische Heimat der Musik und ließ ihn später in den »Maximen über Kunst« das erhabene Wort prägen: »Das Heilige ist der Würde der Musik gemäß, hier hat sie die größte Wirkung aufs Leben.«

Über Palestrina kam Goethe zu Bach. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (von 1799 an) bietet uns ein reichhaltiges Dokument für das Ringen Goethes um das ihm nur allmählich aufdämmernde Verständnis für Bach. Es lag in der universellen Natur Goethes begründet, sich in »Begriff

und Wort« auch von ihm fernliegenden Gebieten Rechenschaft zu geben. Hier spielte neben theoretischen Belehrungen von seiten Zelters*) die praktische Vorführung der Bachschen Inventionen und Fugen durch bewährte Künstler die Hauptrolle, da Goethe selbst des Klavierspieles nur in beschränktem Maße fähig war. In Bad Berka ließ der Dichter sich Bach oft von dem an Bachschätzen reichen Organisten Schütz**) vorspielen; Goethe legte sich ins Bett, um ungestört der »Sebastiana« lauschen zu können. Die Hauptanregung empfing der Dichter aber von Mendelssohn. Schon als Knabe war dieser von seinem Lehrer Zelter Goethe zugeführt. Das dritte Mal weilte Felix 1830 — er war auf einer Kunstreise begriffen — als Jüngling in Goethes Haus und spielte, durch sein glückliches Gedächtnis unterstützt, dem Altmeister zehn Tage lang vormittags und abends, mit Bach beginnend, ein ausgedehntes klassisches und modernes Programm vor. Es war der historische Gesichtspunkt, der diese Vorträge durchwaltete. Goethe wollte den Zusammenhang begreifen, in dem Bach mit der früheren und späteren Musikentwicklung stand. »Goethe«, so erzählt Mendelssohn in seinen Reisebriefen, »wollte einen Begriff davon haben, wie die Musik sich fortgebildet.« Der Altmeister nahm das lebhafteste Interesse an Bachs Inventionen, am Wohltemperierten Klavier, an der Ouvertüre D-dur »mit den Trompeten«, bei der des Dichters Phantasie »eine Reihe geputzter Leute sah, die von einer großen Treppe herunterstiegen«.

Dies letzte Bild führt uns in die Frage: wie weit ging Goethes Bachauffassung, und in die nach Goethes Musikalität, die eine viel umstrittene ist, hinein. Daß Goethe »rhythmische Motive« aus einer Partitur von Bach herauslesen konnte, will ich zugeben. Die Noten kannte er. Aber mit Bock eine Lanze zu brechen für Goethes »ungeheures« (!) Harmonieverständnis, dazu bin ich außerstande. Das widerspricht dem Urteil Goethes über die eigenen musikalischen Fähigkeiten. Goethe kannte genau die Grenzen seiner Musikalität. Drei bis vier Stimmen konnte er im Quartett verfolgen. »Es ist so, als wenn die Leute sich unterhalten.« Die polyphone Stimmführung bei Bach, seine Kunst der Formenverflechtung hat bei ihm »Staunen«, »Bewunderung«, ja physisch-psychische Erschütterung verursacht, aber oft hatte er den Eindruck eines »Gewirrs von Tönen«. Ich möchte dem Urteil Rellstabs beipflichten: »Goethe hätte einer anderen Musikausbildung bedurft, um ein wahres (spezifisch musikalisches) Verständnis der Fugen von Bach zu haben.« Goethe konnte der Musik Bachs nur auf dem Umweg über den Bildsinn der Einbildungskraft nähertreten***). Musik, die nicht in die Vorstellung sich um-

*) Fr. Rochlitz übersandte am 27. Mai 1831 dem Dichter die zweite seiner Bachabhandlungen, die für Goethe eine Brücke zum Verstehen Bachs bildete.

**) Rudolf von Beyer beschreibt den gewaltigen Eindruck, den der Bachvortrag von Schütz auf den erschütterten, ganz in die weihevollen Klänge versunkenen Dichter machte.

***) Goethe se plaisait, à se représenter dans l'esprit quelque scène analogue — l'auteur de Faust rendait moins hommage au genie de Bach, qu'à la puissance de sa propre imagination poétique. (Jullien: Goethe et la musique, S. 16.)

setzte, blieb ihm unverständlich. Programm-Instrumentalmusik war ihm die annehmbarste. Das »Trompeterstückchen« *) war ihm deshalb so willkommen, weil es als »Capriccio auf die Abreise des Bruders« (von Bach 1704) die Imagination wunderbar anregte. »Eine Fanfare, die durch Variationen ins Endlose getrieben wird.« Wenn Goethe schließlich sein Urteil über Bach in die erhabenen Worte kleidet: Es ist eine Musik »als wenn die ewige Harmonie (in Gottes Busen!) sich mit sich selbst unterhielte«, — sah Goethe da nicht in Bach den Interpreten göttlicher Gedanken, erfaßte er Bachs Musik nicht in ihrer das Universum symbolisierenden, weltgestaltenden Macht?

MUSIKGESCHICHTE IM LICHTE DER ASTROLOGIE

VON

EDUARD CHAVKIN-JERUSALEM

Unser Zeitalter, der hyperexakten Wissenschaftlichkeit müde, scheint der Mystik in ihren verschiedenen Formen wieder etwas mehr zuneigen zu wollen. Die größte Zugänglichkeit für mystische Gedankengänge dürfte bei Künstlern anzutreffen sein. Das braucht nicht zu verwundern, da ja die Sphäre, in der der Künstler gewöhnlich lebt, vom alltäglichen Geschehen weit abliegt und ihn den tiefsten Erkenntnissen des Seins näher als jeden andern bringt. Anderseits erscheint selbst der äußere Werdegang des Künstlers, sowie auch der Kunstgeschichte, in so auffälliger Weise von mystischen Faktoren begleitet, daß man die Augen nur ganz wenig zu öffnen braucht, um die wunderbarsten und schier unglaublichsten Dinge zu sehen. Bei der unermeßlichen Fülle von Tatsachen dürfte auch der Einwand, es handle sich um Zufälligkeiten, hinfällig werden.

Überreich an mystischen Verkettungen erweist sich nun die Musikgeschichte, beginnend mit dem Phänomen des zeitlich und örtlich so nahen Zusammentreffens der Geburten *Händels* und *Bachs*. Während der Geburtstag *Bachs* (21. März 1685) von dem *Händels* (23. Februar 1685) um nur 26 Tage getrennt ist, beträgt die Entfernung der Geburtsorte der beiden Meister voneinander (Eisenach—Halle) kaum 100 Kilometer. Die astronomische Nachprüfung der genannten Daten ergab (insofern sie allerdings als julianische angesehen werden, was wahrscheinlich ist, da im protestantischen Deutschland der gregorianische Kalender erst im Jahre 1700 eingeführt worden ist), daß sich der Mond, der etwas über 26 Tage zu einem

*) Martin vermutet mit Unrecht in dem Stückchen ein Motiv aus dem D-dur-Präludium im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Umlauf am Himmel benötigt, am Geburtstage *Händels* sowie *Bachs* in der Nähe des Planeten Neptun befand. Bei *Händel* war auch die Sonne in der Nähe dieses Planeten (sowie des Mondes), und beim Tode *Bachs* ergab sich wiederum eine Konjunktion der Sonne mit Neptun nebst einer solchen des Mondes mit Jupiter. Die erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit entdeckten und dem Geschlechte *Bachs* und *Händels* unbekannten Planeten Neptun und Uranus waren außerdem zur Geburtszeit der beiden Meister von der Erde aus in einem Winkel von 60 Grad zu sehen, den die Astrologie als »sehr günstig« bezeichnet. Erwähnt sei auch, daß ungefähr zwei Jahre vor der Geburt unserer Meister die beiden gewaltigsten Planeten unseres Sonnensystems, Jupiter und Saturn, eine langdauernde Konjunktion miteinander bildeten. Bei *Joseph Haydn*, dessen Geburtstag mit demjenigen *Bachs* 47 Jahre später genau zusammenfällt (insofern wir dem Geburtstag *Bachs* die gregorianische Differenz von zehn Tagen hinzufügen), erscheinen die letztgenannten Planeten von der Erde aus gesehen in vollkommener Opposition. Genau dasselbe Bild zeigen auch Uranus und Neptun. Da die astrologische Tradition Oppositionswinkel für »disharmonisch« hält, so mag man aus dem Himmelsbild, das zur Geburt *Haydns* herrschte, unschwer folgern, wie ungeheure Hindernisse der Vater der Wiener Klassiker zu überwinden hatte, um sich durchzusetzen.

Von *Mozart* dürfen wir in dieser Hinsicht ganz besonders Interessantes erwarten, und eine astrologische Analyse enttäuscht bei ihm keineswegs. Vorerst sei erwähnt, daß seine Geburt im 36. Lebensjahre seines Vaters stattfand, und daß er selbst wiederum 36 Jahre gelebt hat. Diese Periode wird uns verständlich, wenn wir bedenken, daß sie der Zeit entspricht, die die Planeten Saturn und Neptun benötigen, um entweder Konjunktion oder Opposition untereinander zu bilden, und daß sowohl *Leopold* als auch *Wolfgang Amadeus* während einer Opposition der genannten Planeten geboren wurden. Natürlich tritt dieser Aspekt beim Tode *Wolfgangs* ein drittesmal auf. Nun hat man noch zu wissen, daß Venus, Merkur und Sonne bei *Wolfgangs* Geburt (ganz genau übrigens wie bei *Haydn)* sich in der Nähe Saturns befinden, und daß das astronomische Bild, geformt von Konjunktion Saturn—Merkur—Venus—Sonne mit gegenüberstehendem Neptun fast ganz genau so zur Geburtszeit *Leopold Mozarts* aufgetreten ist. Da selbst der Planet Mars dieselbe Winkelbildung bei Vater und Sohn aufweist, so besitzen wir hier einen kaum zu überbietenden *Beweis astraler Vererbung.* Allerdings vermißt man im Geburtshoroskop *Mozarts* das planetarische Symbol der ihm eigenen einzigartigen musikalischen Schaffensart. Hier kommt aber das Horoskop seines Todes zu Hilfe, das in einer unwiderleglichen Art kundgibt, wer da in der Mitternacht vom 4. zum 5. Dezember 1791 dahingegangen ist. In diesem Moment traten nämlich die Planeten Jupiter, Neptun und Venus einerseits, Mond und Saturn anderseits in die Konjunktion.

Wer nur einigermaßen mit den Symbolen der Planeten vertraut ist, wird die einzigartige Schönheit und Tragik dieser Himmelsfigur erfassen können.
Die Schwierigkeit, *Beethoven* astro-analytisch zu beleuchten, liegt auf der Hand. Man weiß lediglich, daß er am 17. Dezember 1770 getauft wurde. Wieviele Tage zuvor er geboren wurde, ist vorderhand nicht bekannt. Allgemein wird angenommen, er habe am 16. das Licht der Welt erblickt. Astronomisch würde sich in diesem Fall eine Konjunktion von Sonne, Merkur und dem Mond ergeben, welcher Mars gegenüberstünde. Damit würde man aber vom astrologischen Standpunkt schwerlich *Beethovens* Genie erklären können, eher noch seinen mürrischen Charakter und die ewigen Aufregungen und Krankheiten, mit denen er zu kämpfen hatte. Mehr Licht würde man in die Sache bekommen, wenn man sich den Winkel betrachtete, den Uranus und Neptun untereinander während *Beethovens* Geburt aufweisen. Es handelt sich um einen solchen von 120 Grad, »Trigon« genannt. Es ist dies der beste Aspekt, den die Astrologie überhaupt kennt. Angenommen, es hätte sich während der Geburt *Beethovens* der Planet Uranus, von dem der Tondichter — wenn die astrologischen Regeln wahr sind — sehr beeinflußt sein mußte, genau im Osten (der stärksten Stelle des Himmels) befunden, so wüßte man sogar, zu welcher Tagesstunde er geboren wurde (zwei Uhr nachmittags). In dem Trigon zwischen Uranus und Neptun läßt sich jedenfalls eine »Augmentation« des 60 Gradaspektes (Sextils) der Bach- und Händelgeburten erkennen. Auf *Goethe* weist ein 90 Gradwinkel (Quadrat) des Saturns mit Uranus bei *Beethoven* hin. Ich möchte hier, wie ich dies schon öfters getan habe, die merkwürdige Erscheinung betonen, daß die Zeit von *Beethovens* vertieftestem Schaffen (IX. Sinfonie, letzte Sonaten und Quartette) mit der seltensten planetaren Konjunktion Uranus—Neptun einhergeht. Ob es sich in diesem Falle um eine Parallelerscheinung oder um inspiratorische Kraftwirkung dieser in der Astrologie als mystisch bezeichneten Planeten gehandelt hat, sei hier nicht näher beleuchtet. Merkwürdig erscheint es, daß der Brief, den *Beethoven* in Angelegenheit seiner Missa solemnis am 8. Februar 1823 an *Goethe* (und Zelter) schreibt, an einem Tage verfaßt ist, an dem der Mond über die Konjunktion der mystischen Planeten wegstrich.
Eines der interessantesten Probleme der Musikgeschichte, worüber schon viel gesagt worden ist, bildet zweifellos die Neunzahl der *Beethovenschen* Sinfonien. Wer bedenkt aber, daß die Neun die Summe der bedeutendsten Himmelskörper unseres Planetensystems darstellt (astrologisch gehören auch Sonne und Mond zu den Planeten, während die Erde ausschaltet). Während *Gustav Holst* in seinen »Planeten« mit Absicht die astrologische Eigenart der Himmelskörper musifiziert, scheint *Beethoven* dasselbe rein intuitiv getan zu haben. Der Beweis wird einleuchten, wenn wir uns Planeten und Sinfonien in folgender Reihenfolge gegenüberstellen:

Merkur	I
Venus	II
Mars	*Eroica*
Jupiter	IV
Saturn	V oder *Schicksalssinfonie*
Mond	*Pastorale*
Uranus	VII
Neptun	VIII
Sonne	IX

Die Beziehung Mars—Eroica wird jedermann verstehen, da von alters her dem Planetengotte Mars Krieg, Kraft und Aufruhr zugeschrieben worden sind, Wesenszüge, wie sie für alle Zeiten unerreichbar von Beethoven seiner Eroica eingehaucht sind (man erinnere sich auch der erwähnten ungewöhnlichen Marsstellung im Beethovenschen Geburtsbild). Beinahe unheimlich ist die Parallele, die sich ergibt von Saturn zur 5. Sinfonie. Beide, Planet wie Sinfonie, sind von der Menschheit zu Symbolen des *Schicksals* gestempelt worden. Eine reizvolle Parallele bietet auch das Sinfoniepaar VII und VIII zu den jungen geheimnisvollen Planeten Uranus und Neptun. Während die moderne Astrologie mit Uranus alles blitzhafte, unfaßliche, rhythmisch ungewöhnliche Geschehen verbindet, schreibt sie Neptun tiefgeistige, doch anmutig liebenswürdige Romantik zu. Die Sinfonien entsprechen diesen planetarischen Charakterzügen durchaus.

Bezeichnend ist es, daß der Erstaufführungstag der IX. Sinfonie zum Geburtstag zweier Sinfoniker nach *Beethoven* geworden ist. Und zwar ist *Brahms* genau 9 Jahre, *Tschaikowkij* 14 Jahre später geboren. *Brahms* gefiel es übrigens, genau am Jahrestag der Erstaufführung von *Beethovens* erster Sinfonie zu verscheiden, so daß sein Leben — von seinem Wirken wissen wir dies ja — in einer geradezu frappierenden Weise mit *Beethovens* Werken verflochten ist.

Die drei großen Romantiker *Mendelssohn*, *Chopin*, *Schumann* erblickten das Licht der Welt, als Saturn und Neptun, deren eminente Bedeutung bei *Mozart* sichtbar wurde, in Konjunktion gerieten.

Schubert wurde während einer Opposition von Jupiter und Uranus mit gleichzeitiger Konjunktion von Mond und Jupiter und mit vielen anderen interessanten Aspekten geboren.

Am auffälligsten prophezeite der Himmel die Ankunft des größten aller Geiger, *Paganini*. Venus, Mars und Neptun einerseits, Mond und Uranus anderseits und schließlich sogar Jupiter und Saturn in Konjunktion verkündigten am 27. Oktober 1782 die Geburt eines außergewöhnlichen Menschenkindes.

Ähnlich wie bei *Mozart* gibt auch bei *Richard Wagner* das Horoskop des Todes das Wesen des dahingegangenen Genius in gewaltiger Weise wieder.

Saturn und Neptun befanden sich während *Wagners* Tod in Konjunktion, und am Todestag ging der Mond darüber weg. Die genannten, in der Musikgeschichte so auffällig hervortretenden Planeten bilden auch bei *Richard Strauß* Opposition, doch steht der Mars beim Neptun sowie die Sonne in der Nähe des Uranus.

Im Horoskop *Max Regers* bildet eine Opposition von Saturn und Uranus den Grundaspekt, zu der sich ein Trigon von Jupiter und Neptun gesellt.

Der berühmte Orgelspieler, Theologe und Bachforscher *Albert Schweitzer* weist in seinem Horoskop, gleich *Bach*, eine Konjunktion des Mondes mit Neptun auf. Daneben tritt noch eine Konjunktion von Mars und Jupiter auf, die man bei Theologen oft bemerkt.

Fritz Kreisler kann sich einer Konjunktion des Mondes mit Venus erfreuen, zu welcher Neptun ein Trigon bildet. *Hubermans* Geburtsaspekte (Uranus Trigon Neptun; Sonne in Konjunktion mit Mars und Merkur; Saturn beim Neptun) weisen stärkste Beziehungen zu *Beethoven* auf, was, durch die Gleichlage des Geburtstages gegeben, noch verstärkt wird (Hubermans Geburtstag: 19. Dezember).

Auch bei *Romain Rolland* begegnen wir der Mond—Neptun-Konjunktion. Doch erhält dieses Himmelsbild durch Konjunktion von Venus mit Jupiter, die wiederum von Uranus im Trigon angeblickt werden, eine besonders eigentümliche Färbung.

Sehr interessant sind auch die Konstellationen am Geburtstag *Joachims* (28. Juni 1831). An seinem Geburtstag ging der Mond an den großen Planeten Jupiter und Uranus, die sich zu jener Zeit gerade in Konjunktion befanden, vorüber.

Der Geburtstag *Jehudi Menuhins*, der mit demjenigen *Mozarts* fast zusammenfällt, zeigt, da der Geigenwunderknabe fast genau einen Neptunumlauf nach *Mozart* geboren ist, denselben Neptun—Sonne-Winkel wie bei *Mozart*.

ANALYSE UND INTERPRETATION

ANMERKUNGEN ZU EINEM MUSIKÄSTHETISCHEN GRUNDPROBLEM

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Musikwissenschaft in gesteigertem Maße bemüht, das Wesen musikalischer Kunstwerke begrifflich zu erfassen. Auf dem Wege der methodischen Bemühungen liegen die letzten ästhetischen Arbeiten *Riemanns*, ferner die großen und bedeutenden Werke

von *Kurth*, *Halm*, *Wilhelm Fischer* und *Mersmann*. Als jüngste Publikationen sind vor allem »Tonpsychologie und Musikästhetik« von *Schole* und der Aufsatz *Friedrich Blumes* über »Fortspinnung und Entwicklung« im Peters-Jahrbuch 1929 zu nennen. Alle diese Arbeiten — von Kurth über Mersmann zu Blume — zeigen eine einheitliche methodische Grundlage, die in dem Aufsatz des letztgenannten sogar schon überspitzt erscheint. Die Grenze der Leistungsfähigkeit dieser wissenschaftlichen Methode wird dadurch deutlich. Die Reaktion (besonders heftig in *Arnold Scherings* Aufsatz »Musikalische Analyse und Wertidee« in dem gleichen Peters-Jahrbuch) setzt ein. Ein Krisenzustand ist auch hier erreicht. Die Musikästhetik, welche hoffen konnte, daß sich hier eine wissenschaftlich einwandfreie Methode zur Erforschung des geistigen Gehaltes musikalischer Kunstwerke heranbildete, scheint abermals gefährdet. Das Problem der objektiven Interpretation, das in den Werken der genannten Wissenschaftler erstmalig angebahnt zu sein schien, erhebt sich abermals in seiner ganzen, die Existenz einer Kunstwissenschaft bedrohenden Schwere. Im folgenden wird durch Erörterung des ästhetischen Kardinalproblems von Analyse und Interpretation versucht, die relative Gültigkeit auch der Mersmannschen Methode und damit die Fraglichkeit einer objektiven Interpretation überhaupt zu beleuchten.
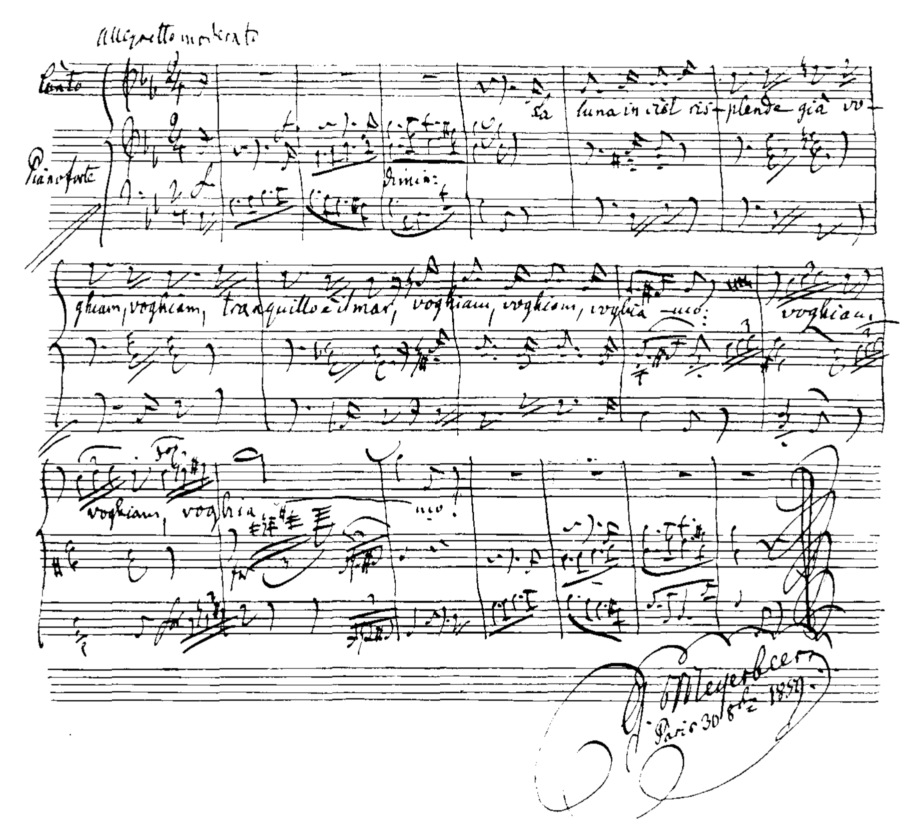
Ich stelle eine Definition der beiden Begriffe Analyse und Interpretation, wie ich sie sehe und wie sie für das nachfolgende angewandt werden, voraus. Der Begriff Analyse ist leidlich klar. Analyse ist Aufteilung des Werkes in seine Bestandteile. Analyse hält sich an den Leib des Kunstwerkes und bleibt in seinem materiellen Bereich. Sie begibt sich in die Grenzen des Kunstwerkes, ohne ihr Augenmerk auf *das* zu lenken, was außerhalb seines sinnlich und rationell faßbaren Seins liegt. Analyse fügt nichts zu dem bloßen Da- und Sosein des Kunstwerkes hinzu, denn sie deutet nicht, sondern sie stellt fest. Analyse ist darum eine rein intellektuelle, deskriptive Tätigkeit. *Ihre* Schwierigkeiten sind, soweit es um das prinzipielle geht, verhältnismäßig gering; denn Analyse fragt nur nach dem materiellen Sein und der Struktur seiner Erscheinungsform, Interpretation aber fragt nach dem Wesen. Analysiert wird der Leib des Kunstwerkes, interpretiert aber das, was in diesem Leib an geistigen Gehalten inkarniert ist bzw. was als Wirkung von ihm auf den Menschen ausstrahlt. Daraus ergibt sich eine besondere Schwierigkeit. Ist bei der Analyse das Verhältnis zwischen dem analysierenden Subjekt und seinem Objekt, dem Kunstwerk, von vornherein gegeben, so ist dies bei der Interpretation keineswegs der Fall. Denn die Interpretationsfrage beantwortet sich anders von der Formal- als von der Inhaltsästhetik her (um nur diese beiden ästhetischen Hauptrichtungen zu erwähnen). Beide interpretieren das Werk nach zwei verschiedenen Seiten. Selbst innerhalb beider Richtungen entstehen mannigfache Teilungen. So vermag sich die Interpretation des Inhalts wieder in eine solche zu teilen, die den als ein-

deutig vorhanden angenommenen Inhalt *heraus*interpretiert, und in eine solche, die ihn auf Grund jener Anschauung, daß der Musik ein Inhalt fehlt, *hinein*interpretiert, um das angebliche Manko der Musik auszugleichen. Demgegenüber steht eine Interpretationsform, die nicht das Werk, sondern mit seiner Hilfe und gleichsam durch das Werk hindurch die Psychologie des Schöpfers als ihr Interpretationsziel sieht. Eine vierte Interpretation endlich (zu ihr gehört Friedrich Blume) versucht das Werk zu interpretieren, indem sie den Formwerdungsprozeß, den Schöpfungsprozeß, verfolgt und ihn gleichsam so, wie er vorgestellt wird, neu erstehen läßt.

Interpretation — sagte ich — will das, was an einem Kunstwerk als seelisch bzw. geistig empfunden wird, begreiflich machen. Da — nach Besseler — das Musizieren als solches nicht die Tendenz hat, mit seinen eigenen Mitteln sich selbst zu verstehen, muß Interpretation über die Grenzen des Kunstwerkes hinausdrängen. Jede Interpretation bedeutet also einen »von außen hinzukommenden, fremdartigen Neuansatz«. Wie macht Interpretation nun das Wesen eines Kunstwerkes begreiflich? Unmittelbar läßt sich Seelisches rationell nicht erfassen. Also bedient sich die Interpretation des Vergleichsverfahrens. Sie fängt die geistigen Energien, die das Kunstwerk ausstrahlt, auf und strahlt sie auf andere Weise zurück. Interpretation abstrahiert gewissermaßen die seelische Energie des Kunstwerkes von ihrem Träger, in diesem Fall also von den Tönen, und kleidet sie anders ein. Mithin: Interpretation *deutet*, indem sie die seelische Wirkung des Kunstwerkes mit Hilfe eines anderen Materials *wiederholt*. Sicher meint Georg Simmel etwas Ähnliches, wenn er (in »Probleme der Geschichtsphilosophie«) sagt, keine Wissenschaft ist »ein genauer Abklatsch der ungebrochenen Wirklichkeit ihres Objektes, sondern eine Projektion desselben auf eine neue Ebene«. Der Grundunterschied gegenüber der Analyse wird damit deutlich. Analyse bleibt innerhalb der materiellen Grenzen der Musik, Interpretation aber tritt in *jedem* Falle — wie noch zu zeigen sein wird — aus dieser Körperwelt der Musik heraus und hebt ihre Energien in einen andern Materialbereich. Schole, in seinem erwähnten Buch »Tonpsychologie und Musikästhetik«, sagt dasselbe, wenn er die Aufgabe des Interpreten dahin definiert, »in wissenschaftlicher Sprache zu sagen, was er künstlerisch-intuitiv erlebt und schaut«. Auch Kretzschmar, obwohl von ganz anderen Voraussetzungen herkommend, sagt in seinem Aufsatz zur Hermeneutik (Peters-Jahrbuch 1902) das gleiche: »Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nur darin, die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben«. Auch Kretzschmar sieht also die Aufgabe der Hermeneutik darin, das, was als künstlerischer Ausdruck eines Werkes empfunden wird, in einer anderen Vorstellungsregion (die bei Kretzschmars Hermeneutik zumeist die poetische ist) zu wiederholen, um es dadurch, wenn auch nur indirekt, zu kennzeichnen.

Aus all dem geht hervor, daß Interpretation nicht jedem möglich, sondern daß sie durchaus Sache der schöpferischen Begabung ist. Da sie von dem klingenden, seine Kräfte ausstrahlenden Kunstwerk ausgeht und nicht von den toten Zeichen, die auf dem Notenpapier stehen, setzt sie die Erlebnisfähigkeit, die Fähigkeit des Sicheinfühlens voraus *und* die Fähigkeit, dieses Erlebnis adäquat zu gestalten. Auch Mersmann kommt dazu, bei der Interpretation die Persönlichkeit einzuschalten. Im Anschluß an eine Analyse von »Ich hatt' einen Kameraden«, die zunächst nur die melodischen Tatsachenbestände aufweist, sagt Mersmann Seite 715 seiner »Angewandten Musikästhetik«: »Bis hierher ist Analyse technische Vorarbeit, von jedem zu leisten. Nun aber wird es notwendig, die Einzelbeobachtungen zusammenzufassen. Dies setzt die Fähigkeit voraus, den Organismus wirklich zusammenzuschauen. Hier wird Analyse Ausdruck des Persönlichen.« Selbst Mersmann, der sicher in hohem Maße von der Idee der wissenschaftlichen Objektivität erfüllt und von der wissenschaftlichen Unangreifbarkeit seiner Grundbegriffe überzeugt ist, gibt hier zu, daß Interpretation subjektgebunden ist. Interpretation setzt also das Erlebnis des Kunstwerkes in seiner Totalität voraus. Das Erlebnis, die Erlebnisfähigkeit ist also die entscheidende Vorbedingung. Ohne sie ist eine Interpretation selbst bei minutiösester Kenntnis der Tatsachenbestände nicht zu leisten. Dieses Erlebnis setzt sich dann in eine schöpferische Leistung um. Am Anfang jeder Interpretation steht also nicht philologische Kleinarbeit, sondern ein psychischer Akt, der nicht weiter diskutierbar, noch analysierbar, noch sonst in irgendeiner Weise zu kontrollieren ist. Dieser psychische Akt steht am Anfang jedes Interpretationssystems. Er stellt gewissermaßen die Spitze des Interpretationssystems dar, und von ihr, *nicht* von einer breiten Basis aus wird dieses System gebaut. Nicht auf diese Spitze, die man nur annehmen kann oder nicht, sondern nur auf Gang und Methode, die von hier aus deduktiv genommen werden, läßt sich die wissenschaftliche Kritik und der Begriff der Wissenschaftlichkeit überhaupt anwenden. Der Erlebnisakt selbst steht außerhalb aller Wissenschaftlichkeit*). Trotzdem ist er die eigentlich schaffende Kraft. Mit ihm wird die gesamte Stoffwelt in großem Zug, gleichsam mit einem großen Griff umfaßt und in ihren Umrissen gestaltet. Der verschiedene Charakter dieses ersten psychischen Aktes, der den eigentlichen Vollzug jeder Interpretation darstellt, — er allein bedingt die verschiedenen Methoden, Musik bzw. einzelne Werke der Musik zu interpretieren. In diesem Sinn eines an der Spitze stehenden Erlebnisaktes kann Musik also — um nur die wichtigsten Interpretationsweisen der letzten Jahrzehnte zu berücksichtigen — erlebt werden

*) Wie sehr das auch Mersmann fühlt, beweist seine kurze Entgegnung auf Scherings Ablehnung seiner Arbeiten. Er sagt da, daß es sich hier nicht um einen Unterschied der Methoden etc., sondern um einen Gegensatz der Weltanschauungen handelt. Ahnt Mersmann aber, daß er die Einheit der Wissenschaft aufhebt, wenn er die Verteidigung seiner Methode mit dem Hinweis auf eine ihr zugrundeliegende andersgeartete *Weltanschauung* ablehnt?



Notenhandschrift Meyerbeers (1859)

1) Duett und Terzett aus der Oper „Lucrezia Borgia" gesungen von Madame Saemann-Päez, den Herren Formes und Salomon — Donizetti

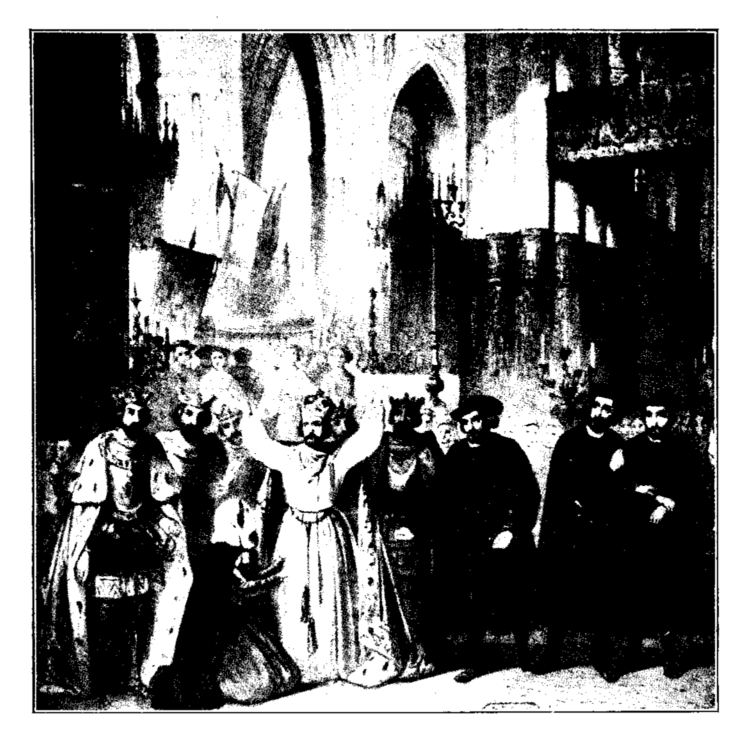
2) Romanze aus der Oper „Tannhäuser" gesungen von Herrn Salomon — Richard Wagner

3) Cavatine aus der Oper „Il Crociato in Egytto" gesungen von Madame Saemann-Päez — Meyerbeer

4) Terzett aus der Oper „Hernani" gesungen von Madame Saemann-Päez den Herren Formes und Salomon — Verdi

Programmentwurf Meyerbeers zu einem Berliner Hofkonzert (1860)

Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)



Bühnenbild zum 4. Akt des »Prophet« der Uraufführung in Paris

Bühnenbild zum 5. Akt der »Hugenotten« der Uraufführung in Paris
Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)

als Folge von Affekten oder Bildern (dann entsteht als Interpretationsform die Hermeneutik),
als Kräftevorgang im physikalischen Sinn (dann entsteht die Methode Kurth-Mersmann-Blume),
als tönende Form (siehe Hanslick),
als tönende mathematische Ordnung (dann entsteht eine Interpretation wie die Bachs von Wilhelm Werker),
als Folge und Verbindung tönend sich entfaltender Linien (dann entstehen die so häufigen Übertragungen von Musik in graphische Schemata).

So verschieden der Ausgangspunkt bei diesen Interpretationsformen auch ist, es bleibt als gemeinsames, daß alle Musik interpretieren, indem sie ein anderes für sie einsetzen. Jede denkt Musik nach einem außerhalb ihrer selbst liegenden Modell. Es gibt vielleicht noch mehr solcher grundsätzlich geschiedenen Formen, unter denen das aufnehmende Subjekt Musik vorstellt. Die genannten aber spielen zur Zeit eine wesentliche Rolle. Jede ist anspruchsvoll genug, sich für allein wissenschaftlich zu halten, jede schiebt der anderen die größere Subjektivität zu. In Wahrheit sind alle in gleicher Weise subjektgebunden. Grundsätzlich hat daher die Hermeneutik Kretzschmars und Paul Bekkers die gleiche Berechtigung wie die »Wortphysik« (um einen Ausdruck Scholes zu benutzen) von Mersmann. Wenn Schole, um ein Beispiel heranzuziehen, Bekkers Hermeneutik angreift, so leitet sich das Recht solchen Angriffs nicht davon her, daß die Hermeneutik als solche a priori eine fragwürdige Interpretationsweise wäre, sondern allein davon, daß Bekkers Hermeneutik im besonderen anfechtbar ist. Schole beweist das. Wenn man der Mersmannschen Methode weniger mit dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit begegnen kann als der hermeneutischen, so liegt das daran, daß diese Interpretation den methodischen Unterschied Analyse—Interpretation verschleiert und die Verbindung mit der Analyse nicht aufgibt. Da, wo sie den festen Boden der Analyse verläßt, um rein interpretativ zu arbeiten, d. h. also im Sinn der eingangs gegebenen Definition übertragend zu arbeiten, erweist sich, daß die Interpretation genau so subjektiv ist wie die hermeneutische, ja es macht sich sogar eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit dieser bemerkbar. Man betrachte daraufhin die Interpretation von Haydns Streichquartett Op. 33,3 durch Blume in seinem erwähnten Aufsatz. Da heißt es: »Haydns Quartett beginnt . . . mit rhythmischer Bewegung. Aus der Bewegung klingt ein Ton auf, lang gehalten, sich intensiv mit Kraft ladend, vollsaugend, in raschere Bewegung übergehend, und dieser Vorgang des Sich-spannens, Sich-mit-Kraft-Ladens bildet das Wesentliche des gesamten Anfangs, bildet den Keim und in seiner weiteren Entwicklung den Inhalt des gesamten Satzes. Der Höhepunkt der Kraftspannung ist bei unveränderter Tonhöhe am Anfang des vierten Taktes

erreicht, es erfolgt eine explosive Entspannung, ein Absturz und damit ist der ganze Vorgang zu Ende.« Auch diese Interpretation tut im Grunde nichts anderes, als den Affektinhalt der Musik wiederzugeben, nur wagt sie es nicht, ihn zu konkretisieren, sondern bleibt bei einer ganz allgemeinen Darstellung seines Intensitätsgrades, die wenig besagt. Sollte der Unterschied zwischen solcher »physikalischen« Interpretation und einer hermeneutischen, die statt von »sich-mit-Kraft-Laden« etwa von steigender Erregung, statt von »Höhepunkt der Kraftspannung« von Höhepunkt der Erregung oder der Leidenschaft sprechen würde — sollte dieser Unterschied wirklich so groß sein, wie es bei oberflächlicher Betrachtung scheint? Mersmann sagt Seite 716: »Immer wieder soll dies unter Analyse verstanden werden: Das Wachstum der Kräfte zu erleben, mitschwingend in ihm zu stehen und es so auszusagen. Denn es ist so groß, daß es alles Menschliche in sich bergen und in sich schwinden lassen kann.« Mersmann gibt also zu, daß das von den Hermeneutikern im Kunstwerk in erster Linie gesehene Menschliche diesem keinesfalls fehlt, sondern daß es von ihm — wahrscheinlich aus Furcht vor der Erschütterung der Wissenschaftlichkeit — umgangen wird. Auf jeden Fall bezeugen diese Sätze eindeutig, daß ein so großer Unterschied zwischen Mersmann und der Hermeneutik gar nicht besteht. Wie könnte er auch. Da die Musik die gleiche geblieben ist, müssen auch die Interpretationen trotz ihrer verschiedenen Ausdrucksformen ein im Innersten Gemeinsames, das in der Identität des Kunstwerks begründet ist, enthalten. Wenn die hermeneutische Methode im Sinne Kretzschmars von furchtbarer Erregung, von düsterer Ruhe, von dämonischer Gewalt usw. redet, so interpretiert sie auch Kräfte, die das Kunstwerk auf den Empfangenden ausstrahlt. Nur ist diese Deutung durch Gleichnisse gegeben. Mersmann schaltet alles Konkrete aus, hält sich an den zugrundeliegenden dynamischen Vorgang, an die »Bewegungsform des Affekts« und kommt auf diese Weise zu einem Abstraktum, das der Physik entlehnt ist. Mithin, Methode und Terminologie Mersmanns sind nicht wissenschaftlicher im Hinblick auf das interpretierte Objekt, nämlich die Musik, sondern sie sind nur an sich und im Hinblick auf *die* Objektwelt, von der sie hergenommen sind, in diesem Fall also durch die Physik als wissenschaftlich legitimiert. Es ist darum verständlich, wenn Schering in seinem Aufsatz schreibt: »An Stelle einer hermeneutischen Analyse auf psychologischer Grundlage trat eine solche auf naturwissenschaftlicher Grundlage.«

Es war erwähnt worden, daß Mersmann stets dann, wenn er den sicheren Boden verliert, die Interpretation in die Analyse zurückbiegt. Dieser Fall, daß Interpretation sich nicht unumwunden als solche erklärt, sondern sich, um einen höheren Grad wissenschaftlicher Verbindlichkeit zu erreichen, der Maske der Analyse bedient, ist nicht einmalig. Wir begegnen ihm in Reinkultur bei Werkers Bachinterpretation. Hier wird der Übergang von Inter-

pretation und Analyse klar. Auch von Werker wird die Analyse als Mittel benutzt. Hinter ihr aber steht eine Interpretationsidee, in deren Dienst die Analyse gestellt ist. *Das* Denken bzw. der Vorstellungszusammenhang, in den das Werk Bachs durch Werker gehoben und in dessen Sinn es gesehen, d. h. also interpretiert wird, ist das Mathematische. Von diesem Zentrum aus ist Bachs Werk erlebt als ein Gebilde von reichster Bezogenheit seiner Bestandteile aufeinander und voll feinster Symmetrien.
Jede Interpretation ist an einen subjektiven Ausgangspunkt gebunden. Es gibt demnach viele Interpretationsformen, die alle gleichberechtigt sind. Jede ist aus einem bestimmten Musikideal erwachsen und hängt mit ihm zusammen. Da die Mersmannsche beispielsweise nicht aus romantischem Geist erwachsen ist, vermag sie im Grunde genommen keine Anwendung auf romantische Musik zu finden. Wird sie dennoch auf Chopin oder Wagner angewandt, so wird der Gehalt dieser Musik in keiner Weise erschöpft werden können. Der Reichtum der verschiedensten Affekte, der in dieser Musik liegt, kann nicht durch die gleichsam annonyme Formel der Kraft gedeutet und bezeichnet werden. Eine starre Typisierung ist die unausbleibliche Folge. Denn die Kraftkurve einer Musik wird auf diese Weise immer nur allgemein, niemals aber in ihrer Besonderheit interpretiert. Und es wäre durchaus denkbar, daß die Interpretation eine gleiche oder ähnliche Kraftkurve bei zwei musikalischen Bewegungsverläufen ergäbe, die in ihrem besonderen Affektausdruck weit voneinander verschieden sind. Daraus würde sich ergeben, daß gerade das Eigentümliche eines Kunstwerkes, seine *spezifischen* geistigen Kräfte von der Interpretation *nicht* erfaßt werden.
Das Außerordentliche der Mersmannschen Leistung soll nicht im mindesten verkannt werden. Das sei am Schluß noch einmal betont, weil man im allgemeinen zu leicht geneigt ist, Kritik mit Ablehnung gleichzusetzen. Vorliegendes ist *nicht* geschrieben worden von einem, der *gegen* die Mersmannsche Anschauungsweise steht. Vielmehr gilt es, auch wenn man sich ihr nahefühlt und ihren Erkenntniswert einsieht, die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit klar zu machen und den Anspruch auf alleinige wissenschaftliche Gültigkeit zu reduzieren. Das geschah, indem der subjektive Urgrund jeder überhaupt denkmöglicher Interpretationsform aufgezeigt wurde. Trotzdem ist Mersmanns Methode zumindest diejenige, von der heute beim Aufsuchen neuer Wege ausgegangen werden muß, wie sie die einzige ist, die Ausdruck unserer heutigen Musikanschauung ist. Mit dem letzteren ist aber zugleich auch erklärt, was hier nachgewiesen werden sollte: daß nämlich auch diese Methode in ihrer Einseitigkeit und ihrer Bindung an ein bestimmtes Musikideal der vollen lebendigen und reichen Wirklichkeit des Kunstwerkes nicht entspricht; daß auch sie nur relative Gültigkeit hat und das Problem einer objektiven Interpretation nicht löst. Die Fraglichkeit seiner Lösung überhaupt sollte hier beleuchtet werden.

MOZART IM KABARETT

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Cabarets hat es eigentlich immer nur in Paris gegeben. Vor etwa dreißig Jahren waren sie nichts weiter als kleine, billige Künstlerkneipen in der Nähe der *boulevards extérieurs*. Hier debattierten die *bohémiens* und brachten ihre literarischen oder musikalischen Produkte zum Vortrag. Eine Trennung von Podium und Publikum, wie bei den *cafés chantants* und den *variétés*, gab es nicht. Für Nichtkünstler war das besondere Attraktivum dieser kleinen Lokale »der freie Ton«. Und die meisten Stammgäste, die etwas vortrugen, verstanden sich ja auch vortrefflich auf das »*épater le bourgeois*«, auf die Kunst, den Spießer zu verblüffen. Viele namenlose *bohémiens* sind später mit oder ohne zureichenden Grund bekannte Künstler geworden, und kleine Gruppen von ihnen taten sich dann in Erinnerung an ihre Jugenderlebnisse zu exklusiven Zirkeln zusammen, deren Darbietungen nur einem kleinen Kreise zugänglich waren; ohne eine *invitation* konnte niemand ihren Veranstaltungen beiwohnen. Den Stil dieser künstlerisch immer sehr anregenden und durch den obligatorischen Sektgenuß recht teueren Prominenten-Kabarette hat man in anderen Ländern nicht nachzuahmen vermocht; ein annähernd gleiches Niveau bot höchstens Wolzogens »Überbrettl« und, auf russischer Seite, der »Blaue Vogel«.

In den vornehmen Pariser *cabarets* gab es zuweilen Sondervorstellungen, und eine, der ich 1914 beiwohnen konnte, trug den Titel: »*Mozart, auteur comique*«.

Als instrumentale Umrahmung des Programms waren die beiden *Divertimenti* in F-dur (K. V. 247) und B-dur (K. V. 287) gewählt; als Pausenstück wurde in der Mitte das *Dorfmusikanten-Sextett* gespielt. Alle drei opuscula haben die gleiche Besetzung: zwei Violinen, Viola, Kontrabaß, zwei Hörner. Das Fehlen des Cellos läßt das Schrummschrumm des Baßes mitunter sehr spaßig hervortreten; und die wundervoll falsch blasenden Hornisten im Dorfmusikanten-Sextett erregen natürlich stets allgemeine Heiterkeit. Die Genialität Mozarts zeigt sich hier auch darin, daß die komische Wirkung oft auf kleinen Verstößen gegen die musikalische Logik beruht, ohne daß das Ohr durch Mißklänge verletzt wird. An Stelle der beiden genannten *Divertimenti* könnte man vielleicht das in Es-dur (K. V. 563) für Streichtrio und das in D-dur (K. V. 205) für Violine, Viola, Kontrabaß, Fagott und zwei Hörner setzen, um mehr klangliche Abwechslung zu erzielen.

Die beiden Hauptteile des Programms bestanden in je drei Gesangsvorträgen. Den Anfang bildeten zwei Arien der *Despina* aus »*Cosi fan tutte*«. Zunächst: »Beim Männervolk sucht ihr ein treues Herz? Sie lieben nichts in uns als ihr

Vergnügen, und sie verachten uns, weil wir erliegen.« Dann: »Schon ein Mädchen von fünfzehn Jahren muß die große Kunst verstehen, mit den Männern umzugehen.« Solche »frivolen« Texte haben früher einmal die Verbreitung dieser Oper gehemmt. Sie war lange Zeit nicht »hoftheaterfähig«. (Schrecklich, schrecklich.) Eine Novität für die Pariser bildete dann die dritte Nummer, das *Rondo* aus dem »*Schauspieldirektor*«. Auf allgemein bekannte humorvolle Arien Mozarts hatte man mit Recht verzichtet. Leider auch auf lustige Duette. (Gern würde man z. B. einmal das *Saufduett* aus der »*Entführung*« hören, das bei Aufführungen in der Regel weggelassen wird.)

Den zweiten Teil des Programms füllten drei »*chansons*«. Die erste hieß »*Warnung*« und hatte folgenden Inhalt: »Männer suchen stets zu naschen, Mädchen zu erhaschen, sie zu überraschen. Mädchen haben frisches Blut, und das Naschen schmeckt so gut. Doch das Naschen vor dem Essen nimmt den Appetit. Manche kam, die das vergessen, um den Schatz, den sie besessen, und um ihren Liebsten mit.« Das ist beinahe schon moralisch. Die zweite *chanson*, »*Der Zauberer*«, wäre ein harmloses Lied eines jungen Mädchens, das im ersten Liebhaber einen Zauberer sieht, wenn die Musik nicht die »Entzauberung« dreimal andeuten würde. Das dritte Lied, »*Die Alte*«, verwendet ein Gedicht von Hagedorn. An Stelle einer Tempovorschrift steht die Anweisung: »Ein wenig durch die Nase«. Extrakt des Textes: »Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit. Da wurden auch aus Kindern Leute, aus tugendhaften Mädchen Bräute.« Dann folgt der wundervolle Satz: »Genoß ein Jüngling ein Vergnügen, so war er dankbar und verschwiegen.« (»Doch jetzt entdeckt er's ungescheut. O schlimme Zeit!«) Als Zugabe könnte ein kurzes Grazioso der *Serpetta* aus der »*Finta Giardiniera*« dienen: »Das Vergnügen in dem Ehstand möcht' ich gerne bald erfahren, doch ein Mann, der schon bei Jahren, taugt' in Wahrheit nicht für mich.«

Es fehlten bei der Pariser Veranstaltung die Gelegenheitskompositionen für drei und mehr Gesangsstimmen, von denen sich einige für ein künstlerisches Kabarett recht gut eignen. Bekannt ist das »*Bandl-Terzett*«. Mozart hatte seiner Frau als besonderen Schmuck ein echtes Seidenband geschenkt, das sich vor einer Spazierfahrt nicht finden ließ. »Liebes Mandl, wo ist's Bandl?« Der glückliche Finder, ein langer Hecht, hielt dann das Band so hoch, daß der kleine Mozart und seine kleine Frau nicht herankommen konnten. Aus diesem erschütternden Begebnis entstand das Bandl-Terzett, das sehr wesentlich durch den Wiener Dialekt wirkt. Es gibt dann noch zwei weitere Terzette, die als Kompositionen Mozarts gelten, ohne daß seine Urheberschaft einwandfrei erwiesen wäre: »*Das gestörte Ständchen*« und »*Mädchen, ich komm mit der Zither*«. Die Technik beider Terzette ist die gleiche: Zwei Stimmen singen ein Liebeslied, und eine dritte Stimme poltert dazwischen. Im »Ständchen«: »Was wollt ihr, packt euch von hier, ihr Bengels, ihr Schlingels.

Hansel, hol' mir doch die Wache, denn die Kerls sind ja besoff'ne Flegel. Ihr verdammten Hundejungen, habt ihr noch nicht genug bei meinem Haus gesungen?« Im zweiten Terzett stört ein Betrunkener: »Ich hab a Räuschel, da ist gar kein Zweifel. Oh, du lieber Augustin, alles ist hin.«
Zwei kleine Lieder wären noch nebenher zu erwähnen: Nummer eins: »*Die Verschweigung*«. »Sie scheinet seine stillen Klagen mehr als zur Hälfte zu verstehn, und er ist jung, und sie ist schön; ich will nichts weiter sagen.« Nummer zwei: »*Die betrogene Welt*«. Ein ziemlich lasziver und nicht sehr geistvoller Text mit dem Refrain: »Die Welt will ja betrogen sein.«
Rein artistische Scherze, wie z. B. ein *Spiegelkanon* für zwei Violinen, eignen sich nicht zum öffentlichen Vortrag; denn man versteht sie nur, wenn man die Noten zur Hand hat, und in klanglicher Hinsicht wirken sie ein bißchen langweilig. —
In einem *deutschen*, künstlerisch hochstehenden Kabarett, das immerhin denkbar ist, müßte der musikalische Teil eines Mozartabends durch einen literarischen Teil belebt und ergänzt werden. Dankbare Themen wären z. B.: Wolfgang und das Bäsle; Mozart und der Erzbischof; Wolfgang und Konstanze. Die *Briefe* bieten reichliches Material. Freilich, wer würde es wagen, die drastische Komik wiederzugeben, die sich zuweilen in diesen von irgendwie geistreichen Einfällen keineswegs beschwerten Dokumenten eines Nurmusikers findet? Der »Humor« Mozarts bezieht sich vorwiegend auf die Verdauungsorgane und ihre Funktionen. Dem Bäsle schreibt er z. B.: »Sch— Sie ins Bett, daß es kracht; schlafens gesund, reckens den A— zum Mund.« Unterschrift: »Sauschwanz Wolfgang«. Einen fingierten Brief des »dalketen Buben« »Sauermayer« (Süßmayr) unterschreibt er mit »Sch—-dreck«. Als Ortsangabe kommt »Sch—häusl« vor. Diese Derbheiten wird man milder beurteilen, wenn man mit den Sitten und Umgangsformen des 18. Jahrhunderts vertraut ist. Nur ein einziges Beispiel: Liselotte mußte den Dauphin an einem verschwiegenen Orte »entretenieren«, den man heute nicht mehr in Gesellschaft aufzusuchen pflegt. Wenn solche Gebräuche bei den Großen herrschten, was kann man da von einem »miserabligten« Musikanten erwarten, der mit dem Gesinde des Erzbischofs speisen mußte, auf sein Abschiedsgesuch einen Fußtritt in den A— erhielt und bei seinem Tode so arm war, daß man ihn im Massengrab verscharrte? —
Gerächt hat sich Mozart für alle Demütigungen immer nur in Gedanken, so z. B., wenn er schreibt: »Gut wäre es, wenn Ihr ihm einen Krebsen an die Nase zwiktet, ein Aug ausschlüget oder sonst eine sichtbare Wunde verursachtet.« Oder: »Gieb dem . . . eine Ohrfeige, und sag Du hättest eine Fliege todtschlagen müssen.« —
Von den *Versen* Mozarts, die im allgemeinen spottschlecht sind, könnte man das *Hochzeitsgedicht* für Nannerl (seine Schwester) vorlesen. Es beginnt mit der Prophezeiung: »Bald wirst Du aus Erfahrung wissen, wie Eva einst

hat handeln müssen, daß sie hernach den Kain gebar.« Dann meint der »Dichter«, wenn der Mann einmal schlechter Laune sei, so solle sie sagen: »Herr, es geschehe Dein Wille.« Punkt, Schluß. (Auch in Kersts Mozart-Brevier.) Aber im Original folgt noch eine Zeile: »bei Tag, und meiner in der Nacht«.

Ist das wirklich so schlimm? Shakespeare hat weit Ärgeres geschrieben; auch Goethe, auch Wieland und Jean Paul. (Von Boccaccio, Casanova, Clément Marot usw. ganz abgesehen.) Selbst der allen Primanern der Lateinschule wohlbekannte Erzphilister Horaz leistet sich gelegentlich Derbheiten, die man überhaupt nicht sinngetreu in ein anständiges Deutsch übersetzen kann.

In einem auserwählten Kreise sollte es erlaubt sein, unfeierliche Kompositionen Mozarts vorzutragen, die nicht in ein seriöses Konzert passen, und an Stelle des apollinischen, wirklichkeitsfernen Götterlieblings den Menschen Mozart zu zeigen, so wie er war, mit seinen großen Vorzügen und seinen kleinen Schwächen. Also ohne die übliche Apotheose, die wir heute einfach nicht mehr ertragen. Gewiß, das künstlerische *cabaret* ist einseitig und muß es sein; denn nur durch Einseitigkeit kann es Theater und Konzert wirksam ergänzen. Aber es braucht sich niemand hierdurch beunruhigt zu fühlen, da ein künstlerisches Kabarett, das einen Mozartabend veranstalten könnte und genügend Gäste für eine solche Veranstaltung fände, zur Zeit in Deutschland nicht vorhanden ist.

* ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN *

Das *Bildnis Anton Bruckners* im Frack mit dem Orden gehört zu den Seltenheiten. Der freundliche Vermittler des Originalphotos, Franz Gräflinger in Linz, gibt folgende Erläuterung: Das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens ist es, das dem Meister auf Anregung der Prinzessin Amalie von Bayern vom österreichischen Kaiser 1886 verliehen wurde. Das Photo, vermutlich 1890 von A. Huber in Wien aufgenommen, ist wohl das einzige Nicht-Brustbild Bruckners. Daß der Dargestellte Handschuhe und eine Notenrolle trägt, die sonst auf keinem anderen Lichtbild anzutreffen sind, darf als eine Geschmacksnuance des Photographen angesehen werden. Das unserer Wiedergabe zugrunde liegende Original bewahrt das Landesmuseum zu Linz auf. — Die *Bruckner-Büste* von *Fritz Zalisz*, einem hochbegabten Leipziger Bildhauer, schmückt seit dem 22. Oktober 1931 den Vorraum zum Konzertsaal des Gewandhauses. Überlebensgroß ist dieses Kunstwerk als Gegenstück zu Max Klingers berühmter Liszt-Büste zu werten; es behauptet sich als künstlerische Leistung voll Adel und seelischer Vertiefung neben diesem Meisterwerk. Beiden Standbildern gegenüber erweisen sich die anderen Skulpturen in dieser kleinen Walhalla der Tonkunst als konventionell. Stifter der Bruckner-Büste ist der Leipziger Arzt Dr. Theodor Armbruster, bekannt als eifrigster Verehrer des großen Sinfonikers. — Die weiteren fünf Abbildungen sind der neu gestalteten *Meyerbeer-Biographie Julius Kapps* entnommen, deren hoher Wert im Dezemberheft Seite 193 gewürdigt worden ist.

URAUFFÜHRUNG

DARIUS MILHAUD: MAXIMILIAN. Historische Oper in drei Akten nach Franz Werfel. (Paris, Große Oper)

Die Geschichte des unglücklichen Max von Habsburg, des Kaisers von Mexiko, hat schon so manchen Dichter begeistert. Je nach der nationalen Einstellung der Autoren nahmen sie bald für, bald gegen den Habsburger Stellung. Maximilian glaubte an seine eingebildete Mission, die er mit der Treuherzigkeit eines imaginären Königtums übernahm. Und wahrlich, der Stoff ist reizvoll genug, um Librettisten wie Komponisten zum Schaffen anzuregen und zu begeistern.

Franz Werfel fiebert in Sympathie für den unentschlossenen, von seinen eigenen Qualitäten in die Enge getriebenen Monarchen. Und aus Werfels Werk ist das Buch von Armand Lunel (nach Hoffmann) entstanden, das der Komposition Milhauds zugrunde liegt. Die Librettisten reduzierten das Werk auf die wesentlichen Szenen und Stimmungsmomente, die gesättigt mit Rührung, umgeben mit einer buntfarbigen, unruhigen, fieberhaften Atmosphäre, notwendig sind, um dem Gang der Handlung gerade noch folgen zu können. Die notwendige Vertiefung und Konzentration der Dialoge und Episoden jedoch ist leider nirgends wahrgenommen worden. Die wenigsten dieser politischen Debatten, kritischen Momente oder kläglichen Überbleibsel summarischer Konversationen kommen einer musikalischen Bearbeitung entgegen. Nur einmal im Verlauf der Oper decken sich Wort und Ton; im Finale des breit und mächtig angelegten Duos zwischen Maximilian und Carlotta, wo sich die Stimmen so herrlich mischen und gipfeln in dem großen Angstschrei: »O, mein erhabener Held!« Und eben dieser Moment zeigt den großen Könner Milhaud, wie er uns in seinen besten Ideen im »Columbus« entgegentritt.

Die Partitur des Werkes umfaßt neun Szenen mit vorausgehenden Präludien. Das Sakrale hat jedenfalls auch hier eine beachtenswerte musikalische Ausdeutung gefunden. Nicht alles ist urschöpferisch gezeugt; in manchem wirkt Wissen mehr als Intuition. Auffallend sind die Schroffheiten der Dissonanzen, Ausbrüche klingender Brutalität, die, achtzehn Jahre nach Erscheinen von »Sacre du Printemps«, geradezu herausfordernd und aufreizend wirken. Ergreifend jene Nocturnos über populäre Tanzmotive, die sich geschickt mit der Bühnenmusik verketten, die den gefangenen Kaiser ins Gefängnis begleitet. Zusammenfügung ohne Mißgestaltung, Romantik ohne Buntscheckigkeit, Exotik ohne Wunderlichkeit: Librettist und Komponist haben es vergeblich gesucht. Der Bühnenbildner dagegen fand es mit gutem und sicherem Geschmack. Seine Schöpfungen waren von einer an dieser Stelle selten erlebten Eindringlichkeit. Die Aufführung selbst gestaltete sich zur Zufriedenheit des kritischen Hörers und Beschauers. In den Hauptrollen: M. Perner (Maximilian), Germaine Lubin (Carlotta); Bühnenbilder M. Pruna, szenische Leitung Chereau, Dirigent F. Ruhlmann.

Otto Ludwig Fugmann

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BERLIN

OPER

Diesmal hat weder die vornehme, alte Staatsoper den Vorrang, noch die ihr nacheifernde Städtische Oper, die beide sich mit Auffrischungen alter bewährter Werke begnügten, sondern ein Außenseiter der Oper, das kleine Theater am Kurfürstendamm, wo die Direktion *Aufricht* den Berlinern aus W. W. jenes viel berufene *Mahagonny* von *Brecht und Weill* präsentierte, das eigentlich im ehemaligen Scheunenviertel am Bülowplatz seinem Milieu näher gewesen wäre. Man wird sich erinnern, daß vor knapp zwei Jahren diese Moritat vom *»Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* bei der Uraufführung im Leipziger Opernhaus einen Publikumsskandal erregte, der zur raschen Absetzung des neuen Werkes zwang. Ein paar Versuche in Provinzstädten verhalfen dem Werk nicht zu der er-

sehnten erfolgreichen Reise über die damals noch erfreulich zahlreichen deutschen Opernhäuser. In Berlin hatte man an den zuständigen Stellen schwere Bedenken, auch Max Reinhardt, der eine Aufführung plante, zögerte lange und kam von der Sache wieder ab. Wie es scheint, kommt »Mahagonny« jetzt vor die letzte, entscheidende Instanz, deren Urteil endgültig bestimmen wird, ob mit Mahagonny ein Geschäft zu machen ist, ob wenigstens im Namen der Kunst man zugunsten der umstrittenen Opernrevue sich ereifern darf, oder ob weder die materiellen, noch die ideellen »Belange« auf ihre Kosten kommen werden. Man muß der Direktion Aufricht bescheinigen, daß sie alles Mögliche getan hat, um das Werk aufs vorteilhafteste vorzustellen. Ein paar der schlimmsten Frivolitäten Leipziger Angedenkens hatte man gestrichen, einen Stab von vortrefflichen Darstellern gewonnen, einen Kapellmeister vom Range *Zemlinskys* verpflichtet, für zulängliches Orchester und wirksamen Chor gesorgt. Aber die Sensation blieb in Berlin aus. Man nahm die Sache ad notam, ohne sich viel darüber aufzuregen. Brechts berlinisch kesse Anrempelung des Kapitalismus rührt uns jetzt nicht mehr sehr stark. Die Zeit selbst hat unser aller kapitalistischen Gelüste so stark angerempelt, daß Brechts noch so freche Ausfälle schon überflüssig und überholt erscheinen. Man könnte vielleicht geltend machen, Brecht zeige uns in einer im Hohlspiegel maßlos verzerrten Satire das Leben, wie es ist, ganz nackt, in seiner ganzen Schweinerei, Nichtswürdigkeit, Inhaltlosigkeit, Gewissenlosigkeit, Skrupellosigkeit, ohne den leisesten Aufputz von Gemüt, Herz, Rechtsgefühl, Anstand, Schönfärberei. Um ein so gewaltiges Thema zu bewältigen, müßte man schon Dante heißen; Herrn Bert Brecht glaubt wohl kaum jemand die dichterische und menschlische Größe, von der aus allein ein so abseitiger Versuch zulängliche Gestaltung gewinnen könnte. Sein rohes, kunstloses Addieren von Szenen, mit ihren gehäuften Widerwärtigkeiten erscheint vielmehr als eine sehr billige Spekulation auf die kommunistischen Tendenzen unserer Zeit, auf die immer wache Lust auf irgendwie sensationelle Theatralik. Selbst der (nicht mehr) satte Bürger freut sich an verfänglichen Geilheiten, an hemmungslos grober Gemeinheit und bewundert den Mut, dergleichen öffentlich darzustellen, wenn, ja wenn eine solche Sache einigermaßen amüsant und unterhaltsam sich abrollt. Davon kann hier gar nicht die Rede sein; man toleriert das Stück, man applaudiert sogar, nur auf Konto der wirkungsvollen Darstellung und der Musik. Damit kommen wir zu *Kurt Weill.* Seine in der erfolgreichen und talentvollen Dreigroschenoper angebahnte Arbeit zur zeitgemäßen Umstellung der Oper, aus dem verstiegenen lyrisch-gefühlvoll angehauchten bürgerlichen Milieu hinüber zum Proletariat, mit seiner vermeintlichen Lust am Primitiven, Rauhen, Rohen wird hier fortgesetzt. Wir wollen indes über Kunst- und Lebensanschauung uns hier nicht ausbreiten, sondern ganz nüchtern und sachlich, wie solcher Musik gebührt, die Weillsche Partitur auf uns wirken lassen. Sie zeigt seine Begabung und sein Können, aber gleichzeitig auch, daß er sich diesmal nicht in große Unkosten von Geist und Phantasie gestürzt hat. Den früher geprägten Typ der Songs behält er bei, ohne mit ihnen annähernd so viel Wirkung zu machen, wie in der Dreigroschenoper. Das Füllsel zwischen der Reihe populärer Songs ist der modische Jazz, den man aber mindestens ebenso effektvoll gegenüber am Kurfürstendamm in irgendeiner mondänen Tanzbar hören kann. Mit einem Wort, das Jazzgedudel, immer so ziemlich einerlei, ist schon abgedroschenes Stroh und langweilt anspruchsvollere Hörer. Als Reformator der Oper hat man schon größere Verpflichtungen. Dann aber zeigt sich Weills dramatische Fähigkeit dennoch an der Schlagkraft seiner immer rechtzeitig angebrachten dramatischen Akzente, an dem großzügigen Aufbau seiner Finaleszenen, an dem durchaus wirkungsvollen Zusammenfassen aller Kräfte bei den Höhepunkten, an seiner rhythmischen Energie. Auch der orchestralen Behandlung ist ein starker Klangsinn nicht abzusprechen, und so manche reizvolle Klangmischung erfreut (die einzige Freude in Mahagonny) den kundigen Hörer. Man wird an die Darstellung von Mahagonny natürlich nicht Anforderungen an opernmäßigen Kunstgesang stellen können. Es handelt sich hier fast ausschließlich um Schauspieler, die nebenher auch mehr oder weniger gut singen. *Trude Hesterberg* ist schauspielerisch überaus eindringlich in der Drastik ihrer Darstellung und singt zudem überraschend kunstgerecht. *Lotte Lenja* hat starke schauspielerische Fähigkeit. Von den Männern ist *Albert Peters* der beste Sänger, der bewährte *Harald Paulsen* die Hauptstütze des schauspielerischen Ensembles. Die primitiven Dekorationen *Caspar Nehers*

sind dem Wesen des Werkes richtig angepaßt. Das völlige Gegenstück zu Mahagonny ist *Max Reinhardts* Inszenierung von »*Hoffmanns Erzählungen*« im *Großen Schauspielhaus*. Appellieren Brecht-Weill an die rohesten Instinkte, protzen sie mit Gemeinheit des Ausdrucks und primitiver Kahlheit und Öde des szenischen Bildes, so wendet sich Reinhardt an die trotz allem noch immer lebendige romantische Sehnsucht der Massen nach Glanz, Farbenpracht, Schönheit, Phantastik, Abenteuer, Märchen. Diesem Hauptzweck der Aufführung, der Entfaltung eines Schauspiels von glühendem Farbenrausch, einer spannenden und überraschenden Fülle phantasievoller szenischer Bilder muß Offenbachs Oper hier dienen. Die ursprüngliche Szenenfolge der Oper ist nicht nur in ein neu erfundenes Rahmenspiel hineingestellt, sondern in sich selbst erheblich variiert, durch neu eingelegte Intermezzi, durch Verbreiterungen. Gesprochenes Schauspiel, Ballett, Oper, szenische Sensation wirken hier zusammen mit dem Schlußergebnis von etwas merkwürdig Reizvollem, das aber von der alten Oper wesentlich verschieden ist. Ist Offenbachs Musik in eine erheblich veränderte Atmosphäre gestellt, so hat man sie gleichwohl mit großer Liebe und Sorgfalt gepflegt. *Leo Blech*, der berufenste Künstler, hatte die Partitur nicht nur mit Geschmack und Verantwortungsgefühl für die ihr zugewiesene neue Aufgabe eingerichtet, sondern auch für die eingelegten Intermezzi passende Begleitmusik neu geschrieben, mit gewandter Anpassung an den Stil Offenbachs, und er hatte überdies als Dirigent für eine musikalisch vollendete Wiedergabe gesorgt. Vortreffliche Gesangskräfte waren gewonnen: *Hans Fidesser*, *George Baklanoff*, *Göta Ljungberg*, *Jarmila Novotna*, *Adele Kern*, *Rosette Anday*, *Friedl Schuster*, *Leo Schützendorf* (nach wenigen Tagen durch ein tragisches Geschick viel zu früh dahingerafft) zierten mit ihrer Kunst die erste Serie der allabendlichen Aufführungen; sie wurden später abgelöst durch ein neues Ensemble hervorragender Gesangskünstler, mit *Manfred Gurlitt* am Dirigentenpult. Auch eine Elite beliebter Berliner Schauspieler wirkte mit: *Paul Graetz*, *Hermann Thimig*, *Wladimir Sokoloff*, *Hans Waßmann*, *Friedrich Kühne*. Nicht minder erfolgreich der sehr wesentliche Ballettanteil unter Oberaufsicht von *Anton Dolin* und *Bronislawa Nijinskaja*, mit *La Jana*, *Tamara Desni*, *Nini Theilode*, *Alex von Swaine* als Koryphäen. Phantastische Dekorationen, bisweilen Bilder von berückender Pracht und kultiviertem Geschmack sind *Oskar Strnad* zu danken, wie etwa die Altberliner Szenerie zu Anfang des Rahmenspiels: Gendarmen-Markt, mit Opernhaus, Lutter und Wegners Weinkeller; die blendende Dekoration des Festsaales bei Spalanzani; Venedig mit fahrenden Gondeln, Brücken, Palästen usw. Keine Frage, daß grundsätzlich einer Operninszenierung von solcher Art, wie Reinhardt sie zeigt, Ablehnung gebührt, und daß einer Nachahmung des hier gegebenen Beispiels keinerlei Empfehlung mitgegeben werden soll. Dennoch ist es kaum möglich, sich dem Eindruck der szenischen Virtuosität eines Max Reinhardt zu entziehen. Es kommt schließlich etwas so Faszinierendes, Phantastisches, Spannendes und Fesselndes heraus, daß man sich willig einmal einer solchen Variationenfolge über das Thema »Hoffmanns Erzählungen« hingibt.

Die Staatsoper bescherte uns zur Silvesterfeier eine ganz besondere Überraschung, nämlich die »*Geisha*« seligen Angedenkens von *Sidney Jones*. Man träumt sich in schönere Jugendzeiten zurück, vor 1900, als Mia Werber als Geisha die Berliner entzückte, und Serienaufführungen von fünfhundert und mehr Abenden den glücklichen Autoren, Verlegern, Theaterdirektoren usw. de facto bewiesen, was eine erfolgreiche Operette bedeutet. Wennschon unsere vornehme Staatsoper, die Hochburg der illustren Opernkunst, zu dem leichten Genre der Geisha nicht herabsteigen sollte, so rechtfertigen dennoch unsere verrückten Zeitläufe solchen Bruch mit einer stolzen Tradition, und man darf dem Institut wohl wünschen, daß es seine finanziellen Sorgen merklich verringern dürfte durch eine lange Reihe von gutbesuchten Geisha-Aufführungen, es brauchten allerdings nicht bald fünfhundert zu sein. Dem Publikum wird hier viel geboten, unvergleichlich viel mehr an Qualität der musikalischen Darbietung, an Pracht des Szenischen, als vor dreißig Jahren das alte kleine Zentral-Theater sich leisten konnte. *Marcellus Schiffer* hat das veraltete Libretto zeitgemäß aufgefrischt und mit amüsanten Pointen versehen, *Rudolf von Laban* läßt die reichen tänzerischen Möglichkeiten der Staatsoper sich breit, prunkvoll, wirklich sehenswert entfalten, *Benno von Arent* gibt eine koloristisch reizvolle Japanszenerie von großer Mannigfaltigkeit und kostümiert seine aus Geishas, Japanern, englischer Marine, europäischer Reisegesellschaft und

einem ewig quasselnden Urberliner bestehende Truppe farbenfroh und charakteristisch. Die Geisha wird von *Lotte Schöne* mit Anmut und feinem Gesang gegeben, *Tilly de Garmo* als Miß Seamour und *Eugenie Nikolaieva* als Juliette machen ihre Sache charmant. Gegen dies Trio von reizenden, munteren Frauen kommen die Männer nicht recht an, wennschon man *Waldemar Henke, Leopold Hainisch, Max Schipper* nicht wenig Gutes nachsagen kann. Schließlich die komischen Rollen: *Margarethe Arndt-Ober* als grimmige Tugendwächterin, ewig chockierte ältere englische Lady, und *Max Ehrlich*, der in grasgrünem Reiseanzug einherstolzierende Berliner mit der schnoddrigen Schnauze. *Fritz Zweig*, der Dirigent, sorgt für eine aufs sauberste ausgefeilte Wiedergabe der hübschen, aber stellenweise schon erheblich verblaßten Musik von Sidney Jones.

Schließlich ist in Kürze zu berichten von einer Neuinszenierung des *Troubadour* in der *Städtischen Oper*. Man hatte sich große, vielleicht zu große Mühe gegeben, ohne schließlich das Ziel ganz zu erreichen. *Fritz Stiedry* am Dirigentenpult holte aus der gemeinhin so verschlampten Partitur des mißbrauchten Werkes erstaunliche Wirkungen heraus. *Gertrud Bindernagel* sang die Leonore mit herrlicher Klangschönheit, aber ohne das italienische brio, zumal in den virtuosen Koloraturen. *Hans Reinmar* als Luna bleibt gleichmäßig vorzüglich von Anfang bis zum Schluß. *Sigrid Onegin*, für die Azucena angesetzt, enttäuschte die Erwartungen durch Absage in letzter Stunde, und die für sie einspringende *Melitta Amerling* sah sich einer undankbaren Aufgabe gegenüber, zog sich jedoch sehr anerkennenswert aus der Affäre. Der Manrico *Karl Günthers* versagte in manchem empfindlich, wennschon man die Spuren früheren Glanzes noch des öfteren bemerken konnte. Zu viel des Guten war in der Regie und in der Szenerie getan worden. *Friedrich Schramm*, der Spielleiter, und *Arthur Pohl*, der Inszenator, hatten große Mühe gewandt an exakt soldatische Bewegungen der Massen, an malerische wilde Berglandschaft und historisch korrekten mittelalterlichen Burgenbau, was aber alles unwesentlich ist in einer Oper, die von glanzvollem, glutvollem Gesang zum ersten, zweiten und dritten lebt, und eher mit unzulänglicher Dekoration auskommt, als mit unzulänglichem Gesang bei blendender szenischer Aufmachung. *Hugo Leichtentritt*

KONZERTE

Das fünfte Philharmonische Konzert begann mit einem neuen Werke *Paul Graeners*, »Die Flöte von Sanssouci«, das *Furtwängler* als Huldigung für den Sechzigjährigen zum Klingen brachte. Ein Flüchten aus der unbehaglichen Gegenwart ins behagliche Musizieren alter Tanzformen, Freude an der Kleinarbeit, am spielerischen Gestalten leicht eingehender Melodik. Vier locker gefügte Suitensätze, die nur unterhalten wollen, die den großen Affekt durch leise Ironie scheuchen, naives Nachempfinden und Nachahmen vergangener Zeitstile mit starker Lebensbejahung, in die hinein aus der Ferne ab und zu eine Flöte klingt, die Flöte des Weisen von Sanssouci. Furtwängler hat auch für solche seelischen Situationen das richtige Verständnis. Seine dynamisch aufs Sorgfältigste ausbalancierte Darstellung brachte dem Werk und dem anwesenden Komponisten starke Anerkennung. Danach kam der Solist des Abends, *Wilhelm Kempff*, mit Schumanns a-moll-Konzert zu Worte, vielmehr zur körperlich darstellenden Geste, denn Kempff liebt es, große klangliche Spannungen oder Stellen, die sein besonderes Wohlgefallen erregen, durch ausgiebige Körpergymnastik zu unterstreichen. Zugegeben, daß das schwärmerische Hauptthema des ersten Satzes von einer Erfindung ist, die das Recht auf den ganzen Menschen hat. Trotzdem besteht, auch für den schauend Hörenden, das stille Abkommen, den ganzen Menschen möglichst seelisch zu beweisen. Eine Podiums-Forderung, eine Einschränkung, die hier zum Vorzug werden soll. Davon abgesehen, war die Gesamtdarstellung des Schumann-Werkes eine große, überragende Leistung, die sich gerade da am stärksten dokumentierte, wo vollendetste Technik eingesetzt werden mußte, die für körperliche Ausdrucksmimik keinen Raum ließ.

Die zweite Programmhälfte füllte Beethovens Siebente, eine dirigentische Großtat Furtwänglers, der er nur selbst ähnliche an die Seite zu stellen hat. Vernünftige Überlegung wehrt sich immer wieder von neuem dagegen, reproduktives Können auf Kosten des produktiven zu feiern, Furtwängler auf Kosten Beethovens zu verherrlichen. Aber tausend gegen eins ist zu wetten, daß von tausend kaum einer davon freibleibt, sich bei solchem Erleben unmittelbar an den Ausführenden zu halten und ihn spontan und unmittelbar zu bewundern. Höchster Lohn des Nachschöpfe-

rischen, einen Augenblick an die Stelle des Schöpferischen gesetzt zu werden, durch eine ewig wiederkehrende, aber begreifliche Verwechslung. Spendet man Furtwängler Dank für die Kraft seiner Intuition, die er mitbekommen hat, für die Werkdurchdringung, die er sich erworben, so darf man das Medium seiner Suggestionen nicht vergessen, *das Philharmonische Orchester*. So wie es jetzt ist, ist es Furtwänglers Werk; aber darüber hinaus ist es eine Künstlergemeinschaft, die in der Welt ihresgleichen sucht, und auf die wir Berliner besonders stolz sind.

Das Weihnachtsfest und die Jahreswende haben die übliche große Atempause im Berliner Konzertleben gebracht. Trotzdem setzten die Veranstaltungen im neuen Jahre nur zögernd ein. Das Bedürfnis ist allenthalben vorhanden, nur kein Geld. Das vierte Bechstein-Stipendien-Konzert sah *Georg Szell* am Dirigentenpult der Philharmoniker. Das Gastdirigententum wird in dieser Zeit der Wirtschaftsnot zur Tugend. Wäre irgendwo ein erster Dirigentenposten zu besetzen, Szell hat hier abermals gezeigt, daß er ihn zu bekommen würdig ist. Mit der Interpretierung der Mozart-Serenade in D-dur wird allerdings nur einverstanden gewesen sein, wer es liebt, die Allegropartieen etwas fester und robuster zu kontrastieren, was in Schumanns d-moll-Sinfonie, der vierten, zu mächtig belebendem Auftrieb, überraschend interessanter Verzweigung und organischer Geschlossenheit führte. Wie manche Dirigenten in ihrem Wesen aus dem Adagio kommen, so kommt Szell aus dem Allegro. Gerade hier beweist er sich fabelhaft kaltblütig und umsichtig. Tempobeschleunigung auf lange oder kurze Strecken liegen ihm außerordentlich und damit das große Format. Er versteht es, zusammenzurücken und weithin zu beziehen. Alles muß möglichst aus einem Guß sein. Im Zögern, im Langsamen spürt man bereits den werdenden Ansprung, das kommende Dahinstürmen. Die ungeheure Spannung, in die er die Hörer versetzte, löste sich in wohlverdienten enthusiastischen Beifall aus. Aber auch der schwierigen Situation des Konzertierens in Brahms' B-dur-Klavierkonzert war Szell als Dirigent gewachsen. Der Wiener Pianist *Stephan Bergmann*, den Abendroth in Berlin einführte, war sein Solist. Es genügt zu sagen, daß das Appassionato zum Virtuoso wurde, daß die Gestaltung sich in Ansätzen verzettelte und auf ein solides Zusammengehen beschränkte. Man hatte größere Hoffnungen auf Bergmann gesetzt.

Ebenfalls mit den Philharmonikern konzertierte der in Berlin bisher unbekannte Stabführer *Fabien Sevitzky*, ein Gastdirigent, der mit Ehren bestand. Das viersätzige Concerto grosso von E. Bloch, ein gehaltvolles und eigenartiges Opus, lag seinem musikantischen Wesen am nächsten. Starke Prägung natürlicher Anlagen, verbunden mit einer vermutlich längeren Dirigentenpraxis, schufen schnell die Verbindung mit dem Orchester. Ein stürmisch brandendes Prélude geht im Concerto einer sakralen Dirge (Grablied) voran, die wiederum von einer Pastorale und Fuge kontrastiert werden. Weit ausgespannte, plastisch geformte Impressionismen, hier und da in Einzelheiten an Debussy sich anlehnend, dessen berühmte Nocturnes Nuages und Fètes gutnachbarlich sich anschlossen. An Strawinskijs Feuervogel zerbrach zuweilen die sonst sehr geschickt angewandte Rubato-Technik Sevitzkys. Hier und in Blochs Concerto hatte man Gelegenheit, den einst mit mächtigem Anlauf und fest zupackendem Tastengriff sich für die Moderne einsetzenden Pianisten *Theophil Demetriescu* zu hören. Mit Brahms' Erster als Verbeugung vor der deutschen Musik schloß der abwechslungsreiche Abend.

Die Sängerchronik hat über ein *Schlusnus-Konzert* zu berichten, das selbstverständlich den ausgezeichneten *Franz Rupp* zum Begleiter hatte. Der Bericht kann nur eine Wiederholung sein, kann nur wieder bestätigen, daß Heinrich Schlusnus zur Zeit unser beliebtester Bariton auch auf dem Konzertpodium ist, der von den weiblichen, stets weit in der Überzahl anwesenden Hörern vergöttert, von den männlichen aufrichtig verehrt wird, daß er von dem Kritikerkollegen Georg Stolzenberg unter starkem Beifall zwei humorige Arno Holz-Vertonungen, von dem sechzigjährigen Paul Graener zwei Löns-Lieder sang, viele, viele rote, aber auch weiße Blumen bekam und durch zahlreiche Zugaben dafür dankte. *Otto Steinhagen*

Die Konzerte der Staatsoper haben erst in der zweiten Saisonhälfte eingesetzt, und zwar sind für Kleiber und Klemperer je drei Sinfonieabende vorgesehen (die Mittagskonzerte fallen ganz fort). Das Groteske daran ist, daß diese Einschränkung amtlicherseits eine Sparmaßnahme darstellt: der Staat muß bei den Sinfoniekonzerten zulegen; der mit einem Heer

von Verwaltungsbeamten belastete Apparat ist zu teuer! Aber Kleiber hat flugs noch drei Extrakonzerte mit den Philharmonikern angesagt, wahrscheinlich nicht mit der Absicht, noch draufzuzahlen.

Also die erste Veranstaltung Unter den Linden hat bereits stattgefunden, von dem Stammpublikum als nette Abwechslung toleriert und genossen. *Kleiber* versuchte vor Jahren vergeblich, seine Hörer an neue Musik zu gewöhnen, und hat sich daraufhin genötigt gesehen, sich auf gemäßigtmoderne Neuheiten, auf interessante Ausgrabungen und Standardwerke der Literatur zu beschränken. Diesmal war der kühnste Vorstoß zur Gegenwart der Impressionismus *Ravels*, ein nicht überragendes, aber durch seine Orchesterfarben und die dankbar geschriebene Solopartie immerhin fesselndes Klavierkonzert für die linke Hand. Es ist dem einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* zuliebe komponiert worden, der das Werk natürlich auch ausführte, und zwar mit verblüffender Fertigkeit und noch mehr bewundernswertem Ausdrucksvermögen seiner fünf Finger. Voran ging eine vergessene und mit Recht wieder vorgebrachte Sinfonia in D von Joh. Christian Bach (den man als Vorläufer Mozarts betrachtet), ein Werk von Substanz und erstaunlicher künstlerischer Höhe. Eine Haydnsche Sinfonie concertante für Violine (Kniestädt), Cello (Mainardi), Oboe (Arnoldt), Fagott (Fugmann) und Orchester, eins jener ehemals beliebten Konzerte für mehrere Soloinstrumente, entzückte durch die delikate Darbietung. Drei Sätze aus der bekannten »Tanzsinfonie« von Reznicek gaben den virtuosen Ausklang des Abends ab.

Michael Taubes zweites Kammerkonzert war ein Rokoko-Abend und wurde mit Mozart und Haydn bestritten. Das A-dur-Klavierkonzert (K. 488), das *Leonard Shure* mit feinem Tasteninstinkt solistisch betreute, ist ja bekannt. Viel seltener hört man aber die Serenata Notturna Mozarts (K. 339), und mit der Aufführung der Theresien-Messe in B von Haydn wurde man sogar angenehm überrascht. Es ist ein inhaltlich starkes Stück, stilistisch schon ein Übergang zur Musica sacra des 19. Jahrhunderts. Taubes Kammerorchester, ein kleiner Chor und die Solisten *Ingrid Brebeck, Isolde Riehl, M. Klaß* und *S. Jablonowski* taten sich dabei hervor. Den Haupterfolg trug natürlich der Dirigent davon.

Im dritten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung von Dr. *H. Unger* bot das Programm nichts Besonderes: Mozarts Maurerische Trauermusik und die Fantastische Sinfonie von Berlioz, das Schumannsche Klavierkonzert und Mahlers Kindertotenlieder. Aber der Abend hatte künstlerisches Gewicht in der Ausführung, eine nahezu vollbesetzte Philharmonie und erfreute sich guter Solisten, wie der Altistin *Agnes Lenbach* und des jungen Klaviertalentes *Bärbel Andreae.*

Nur passable Eindrücke nahm man aus dem zweiten Konzert von *Marc Lavry* mit (Gesellschaft für Osteuropäische Musik). Dieser im Vortrag slawischer Musik wohl zureichende Dirigent blieb dem Geiste Bachs (Kantaten) und Mozarts (Sinfonie c-moll) gegenüber sehr indifferent. Erst nachher, bei drei Lettischen Volksweisen für Gesang und Orchester von dem Lettländer *Joseph Wihtol* bekam die Wiedergabe besseres Profil. Dank auch der stimmlich einwandfreien Leistung der Mezzoaltistin *M. Scholz-Jagenberg.* War schon aus den kleinen Liedproben die bodenständige Eigenart des Komponisten Wihtol gewiß geworden, so mußte man während der folgenden Novität, bei dem Kammerkonzert des Ungarn *Eugen Zador*, die Erwartungen erheblich niederschrauben: es war eine im Zeitstil unklare, in der Eingebungskraft nicht starke, mehr dem Salonton zugewandte Musik einer Epigonennatur.

Bronislaw Hubermans beiden Violinabende, die ein Programm in doppelter Ausführung einer großen Verehrerschar widmeten, bedürfen nur der lobenden Erwähnung: denn die Bedeutung dieses großen Geigers steht fest. — *M. Mayer-Mahrs* zweites Kammerkonzert mit *G. Havemann* war durch Mithilfe des Cellisten *A. Steiner* zum Trioabend geworden, wie sie der Veranstalter früher als ständige Einrichtung pflegte. Bestes Niveau wurde erwartet und auch erreicht. — Einen schönen Erfolg erspielten sich in den Tagen vor Weihnachten auch *Anita Sujovolsky* und Leonard Shure mit einem Programm klassischer Violinsonaten. Zwei junge, vielversprechende Talente der Kammerkunst.

Klavierabende gab es in den vergangenen Wochen nur wenige zu berücksichtigen. Die 16jährige Wienerin *Poldi Mildner* wog indessen gut ein halbes Dutzend der üblichen, bestenfalls freundlich zu passierenden Mittelmäßigkeiten auf. In ihr steckt Spieltalent und Rassigkeit von ursprünglicher, seltener Höhe. Sie wird, wenn erst das erwachte Innen- und Eigenleben zum Durchbruch gekommen ist, sicherlich eine Pianistin ersten Ranges werden. — Auch *Minita Fried* stand mit ihren

sauber und frisch durchgeführten Vorträgen über dem landesüblichen Durchschnitt.
Noch ein kleiner Abgesang auf die fabelhafte Gitarrenkunst des Spaniers *André Segovia*, der den dünnen Instrumentalton nüancierte und lebendig gestaltete wie ein wahrer Meister und nicht nur Lautenliebhaber, sondern auch Musiker zur Bewunderung zu zwingen vermochte. *Karl Westermeyer*

OPER

ALTENBURG: »*Nadja*«. Schon öfter verwendete dramatische Elemente wurden von R. Lauckner zu einer innerlich gespannten Handlung geeint. Allerdings umschließt die Dichtung in ihrer beiläufigen Bespiegelung von Zuständlichkeiten des neuen Rußland eine Reihe von Szenen, die in ihrer flacheren Alltäglichkeit nicht die musikerregenden Potenzen bergen, von denen ein Opernbuch durchgehend geschwellt sein sollte. An diesen Stellen mußte denn auch die durchaus originelle Musik Künnekes an der künstlerischen Tiefenwirkung einbüßen, die der Komponist immer ehrlich erstrebte und in den musikalisch ergiebigeren Partien des Dramas auch fand. Verblüffend ist vor allem die Konsequenz, mit der Künneke die Handlung in ein Lokalkolorit hüllt, das in seiner Harmonik und Melodik die Note eines slawischen Idioms gut zu treffen wußte. Vielleicht geht aber gerade darum die auf Mollcharakter gestimmte und in der Thematik gelegentlich kurzatmige Musik zuweilen an dem Resonanzvermögen unseres Publikums vorbei. Unter der musikalischen Leitung Dr. Göhlers und der theaterbewußten Spielführung Hill-Tanners trugen in den Hauptpartien Ch. Graubner, W. Favre und G. Hennecka das junge Werk bis an die engeren Grenzen seiner hier möglichen Bühnenform. *Rud. Hartmann*

BERN: Das Stadttheater steht nun unter dem geistigen Zepter des früheren Augsburger Intendanten Karl Lustig-Prean. Diese Blutauffrischung hat bis jetzt nur gute Früchte gezeitigt. Auch auf dem Gebiet der Oper fühlt man die energische und zielsichere Hand des kundigen Theaterpraktikers. Durch Heranziehen seines einstigen Wiener Kollegen *Weingartner* war bei der Eröffnung der Saison mit der Fledermaus ein vielversprechender Auftakt gegeben. *Schoecks* dramatische Dioskuren — »Don Ranudo« und »Vom Fischer und syner Fru« — fanden in der wirkungsvollen Inszenierung von Claus-Dietrich Koch und der musikalischen Ausdeutung von Albert Nef eine beifällige Aufnahme, deren Nachhall jedoch nicht lange Stand hielt, so daß man noch die persönliche Intuition des Komponisten heranziehen mußte. Ganz anders erwies sich die melodische Kraft von Verdis »Sizilianischer Vesper«, die die größte Zahl von Wiederholungen erlebte. Bundis deutsche Bearbeitung hat entschieden die Lebenskraft des Werks gehoben. Wie Othmar Schoeck wurde auch Kienzl durch eine Matinee gewürdigt, die der Aufführung des stimmungsvollen »Kuhreigens« unter seiner Direktion vorausging. Es mag noch freudig betont werden, daß dem künstlerischen Aufschwung der Berner Bühne auch ein finanzielles Crescendo parallel geht. *Julius Mai*

BREMEN: Mehr noch als in den vorangegangenen Jahren beansprucht die Operette heute Kraft und Zeit der Oper. Man sagt, daß das »*Weiße Rößl*« das Stadttheater vor dem Zusammenbruch gerettet habe. Solch hilfreiche Kraft war den künstlerisch höheren Bestrebungen der unermüdlichen Intendanz leider versagt. Die Wirtschaftskrise hat den dafür in Betracht kommenden Kreisen in Bremen doch in besonderem Maß die Stimmung verdorben. *Rezniceks* »*Ritter Blaubart*«, der theatralisch und instrumental unter *Karl Dammers* Leitung sehr wirkungsvoll herauskam, vermochte sich doch nicht im Spielplan zu halten. Ebensowenig *Tschaikowskijs* »*Eugen Onegin*«, der seine Wiederaufnahme in den Spielplan wohl der aus dem Konzertsaal auf die Bühne übergreifenden Modewelle einer späten Tschaikowskij-Begeisterung verdankt. Auch der wiederholte, durch Werfels literarisches Gewicht künstlich belebte Versuch, mit Verdis »*Macht des Schicksals*« eine neue Repertoiroper zu gewinnen, scheiterte trotz aller Genialität der Musik im einzelnen an der geistigen Inkongruenz von Handlung und Musik. Dagegen fand der von Kapellmeister *Herm. Adler* in allen Teilen gründlich aufgeputzte »*Otello*« begeisterte Zustimmung aller musikalisch Anspruchsvollen. Aber die Masse blieb dem »Weißen Rößl« treu. Daher erklärt sich auch im Spielplan der auffallende Rückgang Puccinis, aber auch der von Mozart und Wagner; Beethovens Fidelio wagte sich überhaupt noch nicht heraus. Offenbar fördert die Not der Zeit im Theater das flache Unterhaltungsbedürfnis. Das übrigbleibende »Kunst-

bedürfnis« verschlingt dann das Kino, der Tonfilm und das Radio. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Das hiesige Opernensemble besitzt solide Kräfte. Interessante Persönlichkeiten aber sind nur wenige vorhanden. Die Stützen der Aufführungen bilden — im Gegensatz zu früher — Chor und Orchester. Und die oft geäußerte Ansicht, daß der Besuch der Vorstellungen von der Güte der solistischen Leistungen abhängig sei, wird ad absurdum geführt; das Publikum weiß den Wert der Chor- und Orchesterdarbietungen zu schätzen und füllt fast allabendlich das Haus vollständig. Als Symptom beachtenswert. Die anziehendste Neueinstudierung der letzten Zeit: »*Manon Lescaut*« von *Puccini*, dem Publikum durch das Gastspiel der glücklichen Entdeckung Tietjens, *Susanne Fisher* (Manon) besonders anziehend gestaltet. Im übrigen eine runde, aber durch nichts erregende Aufführung der klangvollen Oper. Die Operette tut weiter ihre Schuldigkeit. Die *Blume von Hawai* und der *Vogelhändler* machen Kasse. Im Studio gelang ein an sich sehr interessantes Experiment nicht. »*Torneo notturno*«, sieben dramatische Nachtmusiken von *Malipiero* (Regie Valeria *Kratina*) wurden choreographisch verfehlt. Anstatt Idee und Ablauf der Handlung durch Tanz und Geste selbständig zur sichtbaren Darstellung zu bringen, suchte die Regie die unmögliche Übereinstimmung zwischen der mehr lyrischen als programmatischen Musik und dem gesungenen Wort. Das Grundproblem blieb ungelöst, obwohl gutes tänzerisches Material zur Verfügung stand. Bei dieser Gelegenheit dirigierte hier zum letztenmal der vorzügliche Kapellmeister unserer Oper, *Hans Oppenheim*, den ein Konflikt mit der Intendanz aus dem Sattel warf. *Rudolf Bilke*

BRÜSSEL: Die Direktion unseres »Théâtre Royal de la Monnaie« hat für diese Spielzeit ein umfassendes Programm von Wiederaufführungen und Erstaufführungen ausgearbeitet, wovon wir schon einen großen Teil hören konnten. Wir nennen die Erstaufführung der »*Patrie*« von *Paladilhe*, eines historischen Dramas, das öfteres Hören verdient; eine Wiederholung der *Martha*, sehr gut interpretiert durch d'Arkor, Frau Talifert und Fräulein Mertens; die Erstaufführung der »*Forza del Destino*« von *Verdi*, deren Musik den ganzen psychologischen Inhalt wunderbar heraushebt; sie hat uns den Genuß verschafft, den größten belgischen Tenor Fernand Ansseau, eine reine männliche Stimme, zu hören. Um Abwechslung in den Spielplan zu bringen, hat man »*Les Dragons de Villars*« von Maillart und »*Le Roi malgré lui*« von Chabrier wiederaufgenommen. Ein Ereignis bildete die Erstaufführung der »*Pik-Dame*« von *Tschaikowskij* in französischer Sprache, mit dem russischen Tenor Rogatchewskij; dieses ergreifende Werk ist sorgfältig ausgestattet worden, die Kostüme, die Szenerie wie auch die Wiedergabe verdienen gelobt zu werden; Frau Ballard gab eine unvergeßliche Darstellung der Pik-Dame, ebenso zollen wir den Damen Claude und Mertens, den Herren Colonne und Toutenel unsere Anerkennung; das Orchester leitete Direktor Corneil de Thorau in meisterhafter Weise. Zwei andere Werke: »*La Route d'Emeraude*« von *Aug. de Boeck* mit Frau Deulin und dem Tenor Bergerioux und »*Marouf*« von *Rabaud* mit Rogatchewskij und der anmutigen Frau Leblanc treten aus dem laufenden Spielplan hervor. *Theodor De Mulder*

DRESDEN: Eine ganz große Tat der Dresdner Oper, die größte seit vielen Jahren, war die *Neueinstudierung* von *Verdis* »*Don Carlos*«. Das eigenartige Werk, dem man heute sehr viel leichter nahe kommt als früher, hinterließ tiefen Eindruck, wurde sogar, was ihm in früheren Jahren nie beschieden war, ein Publikumserfolg. Freilich hatten *Fritz Busch* und Oberspielleiter *Schum* für eine Aufführung von höchstem Rang gesorgt. Der Autodafé-Akt war unter Heranziehung eines Hilfschors, der im ganzen 400 Personen auf die Bühne stellte, zu einem Schau- und Hörstück größten Formats gemacht worden. Vor allem aber beruhte der Erfolg auf der restlos vollkommenen Besetzung der fünf Hauptpartien. *Tino Pattiera* stellte einen Carlos von echt italienischem Brio, vereint mit stärkster tragischer Ausdruckskraft. Prachtvoll gegensätzlich dazu schufen *Friedrich Plaschke* einen herben, doch menschlicher Regungen sehr wohl fähigen Philipp und *Robert Burg* einen in Ton und Geste durch schönen heldenhaften Schwung ausgezeichneten Posa. *Viorica Ursuleac*, die sich in der kurzen Zeit ihres hiesigen Wirkens zu einer ersten Größe des Ensembles aufgeschwungen hat, vereinte als Elisabeth leidenschaftliche Kraft mit rührender fraulicher Anmut, und der prachtvolle Mezzosopran von *Martha Fuchs* brachte die Gesänge der Eboli zu stärkster Wirkung. Die Inszenierung von

Heinz Heckroth verwendete erstmals eine neue Art der Lichtprojektion. Hintergrund und Seitenabgrenzung der Bühne werden als Lichtbilder gegeben. Nur der Vordergrund ist plastisch aufgebaut. Technisch und malerisch war diese Idee mit einer sehr wirkungsvollen Mischung von Realistik und Phantastik durchgeführt. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Außer der Neueinstudierung von »Tannhäuser« und »Maskenball« (letzterer unter dem hochbegabten jungen *Otto Ackermann)* sind in drei Berichtsmonaten nur zwei Erstaufführungen zu verbuchen. Sie bewegten sich — ein besonderer Theaterreiz — auf heterogensten Gebieten: *Offenbachs* entzückende »*Perichole*« (in der für solche Dinge vorbildlichen Neufassung von *Karl Kraus)* und *Hans Pfitzners* legendäres »*Herz*«. Beide standen unter Regie von *W. B. Iltz* und der Leitung von *Jascha Horenstein*. Die schwierigen szenischen Probleme im musikalischen Drama wurden nicht restlos gelöst: Unklarheiten und Überdeutlichkeit traten gleicherweise zutage. Da jedoch im allgemeinen hochstehendes Niveau eingehalten wurde, so konnte das in seinem vornehm-ehrlichen Musizieren und in seinem asketischen Grüblertum für Pfitzner vollauf charakteristische Werk eine nach innen gerichtete Wirkung ausüben. *Carl Heinzen*

FRANKFURT: Die Neueinstudierung der »*Zauberflöte*« setzt die am »Falstaff« begonnene Linie glücklich fort. Sie kommt zur guten Stunde. Denn in einer Zeit, in der man den Namen Aufklärung als Schimpf braucht und die Mächte des Blutes als mythische Gottheiten wider allen Geist zu Hilfe ruft, frommt die Erinnerung: daß das Zeitalter der Musik, das den Deutschen heute noch ihr klassisches heißt, von einem Werk begonnen wird, das nicht bloß im Text, sondern noch in den innersten Zellen seines versöhnenden Klanges der Aufklärung zuzählt, ohne darum die Natur zu verraten: das vielmehr die Triebkraft der Natur selber an Aufklärung und Versöhnung wendet. Nirgends verschränken Liebe und Wahrheit sich inniger als in Mozarts menschlichster Oper. Die Befreiung von Menschen aus dem Bann der Mutter und ihre Versöhnung mit dem Naturgrund zugleich in der tiefsinnigen Doppeldeutigkeit der Liebe: das ist ihr Gegenstand, wie ihn der Traumtext, den nicht umsonst das neunzehnte Jahrhundert haßte, als Entwurf aus der Archaik heraufholt und die Musik mit geschichtlichen Figuren besiegelt. Den Traum verstehen heißt aber ihn deuten, und leicht wäre zu denken, daß die erste bürgerliche Oper oder die letzte des Rokoko erst einer Zeit offenbar wird, die in der Psychoanalyse ihren Geheimnissen begegnet. — Die Aufführung ist noch keine deutende: aber sie versperrt mit nichts die Deutung. Die Inszenierung von *Graf*, unterstützt durch einfache und schöne Bilder von *Sievert*, gibt die Vorgänge hüllenlos einfach, ohne sie ins Ägyptische oder Buffoneske zu stilisieren oder Zeitlosigkeit zu posieren: in einer klaren Phantasieluft, in der die Sonne Sarastros gern leuchten mag: verzichten möchte man nur auf die Inferno-Illustration der Feuerprobe, in der dafür die Geharnischten besonders gelungen sind. *Steinberg* musiziert ungemein genau und sorgfältig: sehr distanziert. Es kann freilich nicht gesagt werden, daß dem Ensemble die Intention der Distanz durchwegs ganz klar stünde: die Objektivität der Genien etwa gerät den Sängerinnen noch leicht ins Brutale. Überhaupt liegen die Probleme diesmal bei den Solisten; wenigstens in der Alternativbesetzung, die ich sah. *Wörle* stellt einen unkonventionellen und leidenschaftlichen Tamino hin, aber die Stimme bleibt an den Affekt gebunden, gebietet noch nicht über die lyrische Sicherheit bei sich selber. Der Pamina von Fräulein *Kandt* mangelt die gesangliche Durchsichtigkeit, und Fräulein *Ebers* verfügt nun einmal nicht über die Koloratur der Königin der Nacht. Herr *Weill* als Sarastro kontrastiert in der Erscheinung gut gegen die Schablone des senilen Weisen und findet sich mit der profunden Baßpartie überraschend ab. Erfreulich ist auch der neue Papageno, Herr *Ebert*, spiel- und singfroh und nirgends albern. Besonderes Lob gebührt den drei Damen der Königin.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Um der Oper über die Zeitkrise hinwegzuhelfen, will man den Spielplan möglichst reichhaltig und abwechslungsreich gestalten. Das scheint erfreulicherweise mit anderen Worten zu bedeuten: man will noch fleißiger und regsamer als bisher sein. Wir wollen hoffen, daß diesen guten Vorsätzen bald Taten folgen. Eine Neuinszenierung von »*Hoffmanns Erzählungen*« in der Regie von *Leopold Sachse* überraschte weniger durch Originalität, als daß sie den Willen erkennen ließ, bei zeitgemäßem Verzicht auf äußeren Apparat eine saubere und ausgefeilte Aufführung herauszustellen. Manches

wirkte etwas überakzentuiert, wie die mechanistische Stimmung des Spalanzani-Aktes, und ebenso blieb das, was wir heute an Offenbach mit anderen Augen sehen: seine im Grunde negierende Romantik, die Hintergründigkeit seiner Musiksprache, die dialektisch umwittert ist, bei der Umsetzung in szenische Werte unerfüllt. Auch hinderten einige nicht völlig günstige Besetzungen, in der Rolle der Antonia und der Olympia (die unbedingt der ersten Koloratursängerin gehört), daß die in der Aufführung investierte künstlerische Arbeit zu voller Wirkung gelangte. *Max Broesike-Schoen*

MANNHEIM: Das Publikum hat sich neuerdings auf Premieren eingestellt. Sie sind gut besucht, meist ausverkauft. In den Wiederholungen sieht es mäßig aus. Richtet sich das Theater danach, bringt Neueinstudierungen über Neueinstudierungen heraus, immer aber auf höchstes Niveau haltend — welche Arbeit! In Mannheim teilen sich *Joseph Rosenstock* und *Ernst Cremer* redlich in die Arbeit, dem Regisseur, Richard Hein, steht Intendant Maisch zur Seite. So ergibt der Spielplan einen interessanten Querschnitt durch das Operninventar, heute Donizetti, morgen Wagner, viel Mozart, Lortzing und Johann Strauß, Verdi und Puccini. Dazu als Neuheiten zwei Opern, die das zwiespältige Opernschaffen unserer Zeit spiegeln, *Pfitzners* »Herz« und *Kreneks* »Leben des Orest«. In der »Dependance« aber, dem 5000 Menschen fassenden Nibelungensaal, wiehert fröhlich Benatzkys »Weißes Rößl« und bringt mehr Geld ins Säckel, als es Hafer frißt. Das Theater kann's brauchen. *Karl Laux*

MÜNCHEN: Eine bedeutende Tat war die Neueinstudierung des *Tannhäuser*, die in großzügiger Weise den Anordnungen Wagners gerecht wurde und im Prinzip sich der Bayreuther Aufführung des letzten Jahres anschloß, — mit der Einschränkung, daß die Aufführung in der alten Fassung gemacht wurde. Bühnenbild und Inszenierung waren durch Pasetti und Barré auf das sorgfältigste eingerichtet, Venusberg und Einzug der Gäste gleicherweise gelungen. Orchester, Chöre und Solisten wurden unter *Knappertsbuschs* temperamentvoller Führung zu einem ausgezeichneten Ensemble zusammengeschweißt. Eine in Vorbereitung und Ausführung ungewöhnliche Leistung der Bayrischen Staatsoper. — Im übrigen gab es dies Jahr sehr gute Weihnachtsmärchen an fast allen Bühnen. *Pfitzner* dirigierte selbst sein »Christelflein« im National-Theater, erschien übrigens auch am Pult zur sechsten Wiedergabe seiner Oper »Herz«. *Oscar von Pander*

NEAPEL: Die San-Carlo-Oper hat am 26. Dezember mit »*Tristan und Isolde*« ihre Pforten geöffnet. Eine gute Wagnervorstellung unter *Franco Capuana*, aber nicht mehr. Nach vier Abenden war sie beim Publikum erledigt. Es folgte Manon von *Massenet* bei völlig leeren Häusern und kargem Beifall. Der Anfang war also mittelmäßig, obwohl man sich schon in Hinblick darauf, daß die musikliebende Kronprinzessin von Italien jetzt in Neapel residiert, Mühe gegeben hatte. Der zweite Teil der Spielzeit beginnt mit »*Freund Fritz*« unter der Leitung des Komponisten Mascagni. Man weiß, daß diese Oper seit ihrer Erstaufführung 1892 nie Kasse gemacht hat. Bleibt als Publikumoper zunächst nur *Puccinis* Bohême. Von Erstaufführungen ist noch keine Rede, wohl aber von den Zweifeln, diese Spielzeit zu Ende zu führen. Zum erstenmal hat man dazu greifen müssen, den zehntausenden Angehörigen der faschistischen Feierabendorganisationen eine 50% betragende Ermäßigung zu allen Vorstellungen und Plätzen zu gewähren. Man bekämpft aber nach wie vor die Krise mit unzureichenden Mitteln. Ein gutes Ensemble ohne teure Stars zu bilden und die Preise ständig zu senken, daran denkt man nicht. Und so rückt der Tonfilm für das Publikum an die Stelle der Oper. *Maximilian Claar*

NÜRNBERG: Das Ergebnis des ersten Quartals kulminiert in den künstlerisch hochstehenden Erstaufführungen von *Hindemiths Cardillac* und *Pfitzners Herz*, beide von *Wetzelsberger* und Spielleiter *Hartmann* mit sicherem Stilgefühl und in scharfen dramatischen Konturen herausgebracht, beide Werke in den Hauptrollen auch vortrefflich besetzt mit *Jaro Prohaska* und *Ingeborg Holmgren*. Neben Wetzelsberger hat sich *Dressel* als temperamentvoller Orchesterführer und virtuoser Techniker bei Musikern und Publikum einen starken Kredit verschafft. Seine klangschöne Behandlung der Bizetschen *Perlenfischer* und der Puccinischen *Manon*, mit der überragenden Koloratursängerin *Anny van Kruyswyk* als Leila und der für lyrische Partien besonders begabten *Herta Faust* als Manon, eine dramatisch groß aufgebaute Wiedergabe des Lohengrin und der Walküre hatten musikalisch ein hohes Niveau und zeigten mit

den vorerwähnten Erstaufführungen, daß die Nürnberger Oper auch in diesem Winter trotz weitgehender Einsparungen unter den großen deutschen Provinzbühnen mit an erster Stelle genannt werden darf. *Wilhelm Matthes*

REVAL: Die Estonia-Oper macht es sich in den letzten Jahren durch Serienaufführungen bequem: erst wenn das Publikum durch endlose Wiederholungen eines einzigen Werkes hinausgeekelt ist und auch die vorletzte Novität trotz hartnäckigster Wiederbelebungsversuche nicht mehr ziehen will, greift man zum Äußersten: man studiert eine neue Oper ein, die dann wieder einsam und allein monatelang den »Spielplan« beherrscht. Nachdem also die Herbstmonate über ununterbrochen »*André Chénier*« herhalten mußte, ist anläßlich des Estonia-Jubiläums eine neue estnische Oper »*Liebe und Tod*« des ausgezeichneten Klaviervirtuosen *Artur Lemba* an die Reihe gekommen, der bereits vor zwei Jahren mit seiner »*Grabjungfrau*« an gleicher Stelle vor die Öffentlichkeit getreten war. Liegt es etwa an den funeralen Sujets, daß diese so selbstherrlich angekündeten und feierlich eingeleiteten einheimischen Opern nach kurzer Zeit sang- und klanglos begraben werden? *Elmar Arro*

RIGA: Gepflegt wird nach wie vor fast ausschließlich die romanische und slavische Oper. Eröffnet wurde die Saison durch *Glinkas* »*Rußlan und Ljudmila*«, ein Werk, das sich auch heute noch als staunenswert jugendfrisch erweist; es folgten als weitere Neuinszenierungen Massenets »*Manon*« und schließlich »*La forza del destino*«, womit nun auch Riga der nicht gerade überzeugenden Verdi-Renaissance Tribut zollte. Spitzenleistungen boten wiederum *Milda Brechman-Stengel*, *Adolf Kaktin* und *A. Priedniek-Cavara* sowie der uns neue *Ignaz Waghalter* am Dirigentenpult. Letzteren hätte man lieber vor ernsteren Aufgaben gesehen. Die seit einiger Zeit so vielversprechend begonnene Pflege neuerer Werke ist fallen gelassen, die deutsche Oper fehlt im Spielplan: Wagner ist lediglich durch »Tannhäuser« vertreten und Mozart (wenn ich nicht irre) in der lettischen National-Oper überhaupt noch nicht zu Wort gekommen. Aufgaben wären also vorhanden, und Waghalter müßte viel selbständigere Wege beschreiten, sollte seine Tätigkeit für das künstlerisch außerordentlich leistungsfähige Institut von ähnlicher Bedeutung werden, wie die Ära Cooper und Schneevoigt. Reichlich beschäftigt wurde wiederum das ausgezeichnete Ballettkorps, vor allem in den sehr beliebten, nicht immer passenden Tanzeinlagen. So brachte man es zustande, auch den »*Rosenkavalier*« seiner Zeit mit zwei Balletteinlagen im zweiten Aufzug auszupolstern, davon eine als Apotheose des Walzers, getanzt im Reifrock — ein Mißgriff, durch den unnützerweise eine gewisse stilistische Diskrepanz zwischen Buch und Musik aufgedeckt wurde. *Elmar Arro*

ROM: Die Winterspielzeit in der Kgl. Oper hat am 26. Dezember begonnen. Auf Wunsch weiter Kreise mit einer »nationalen« Oper. Man hat dazu die Oper *Loreley* ausgegraben von dem jungverstorbenen *Alfredo Catalani* (1854—93), der sich an dem Mendelssohnschen Fragment begeistert hatte. Aber seit der Turiner Uraufführung von 1890 hat sich das Publikum nie dafür begeistern können. Auch diesmal war der Beifall sehr stark (die Aufführung war ausgezeichnet), aber am zweiten Abend das Haus leer. Als zweite Oper der Spielzeit erschienen dann die *Meistersinger*, die in Rom stets ein großes Publikum gehabt haben. Der erstmals an die leitende Stelle vorgerückte Kapellmeister *Santini* erwies sich als ein Wagnerdirigent, der nicht umsonst mit Toscanini in Bayreuth gewesen ist. Die dritte Oper ist *Puccinis* »Fanciulla del West«, die jahrelang im Spielplan gefehlt hat, wie sie ja überhaupt von den Opern des Meisters die geringste Anziehungskraft besitzt. Die Aufnahme verdankt man der Primadonna Augusta Concato, die ihre Glanzrolle vorführen wollte.

Die auf allen Lippen schwebende Frage nach den finanziellen Aussichten der Stagione läßt sich noch nicht beantworten. Rom hat an Hof, Regierung, Diplomatie und Fremdenkolonie vier Stützen, die den anderen italienischen Städten fehlen. Andererseits hat sich die Verbilligung des Betriebes im Wege der Verknüpfung der größten Opernbühnen Italiens als eine Illusion erwiesen. Der Grund muß einmal offen ausgesprochen werden. Es gibt heute italienische Opernspielzeiten in England, Spanien, Portugal, Türkei, Ägypten, Nordamerika, Argentinien, Uruguay, Peru. Solange der italienische Sänger ersten Ranges Italien nur den Rücken zu kehren braucht, um viel zu verdienen, wird er seine Ansprüche in der Heimat nicht senken. Und dem Staat liegt es bisher ganz fern einzugreifen.

Maximilian Claar

WIESBADEN: Die Tatsache, daß laut Preußischer Notverordnung das Staatstheater zu Ende der Spielzeit geschlossen werden soll, dokumentiert weit über örtliche Bedeutung hinaus, wie der materielle und soziologische Zerfall einer Schicht sich in dem Schwund ihrer Institutionen spiegelt: bereits im Jahre 1930 wurden bei einem Gesamtetat von 3,2 Millionen RM. für großes und kleines Haus nur noch 32,6 Prozent durch Einnahmen gedeckt! Berufene und unberufene Kräfte regen sich intensiv, um der ohnehin wirtschaftlich aufs schwerste erschütterten Kurstadt, die als Eigentümerin des großen Hauses (Oper) auch ihrerseits einen Zuschuß im Geldwert von zuletzt zirka 323 000 RM. leistete, das Theater als unersetzbaren Werbefaktor in irgendeiner Form zu erhalten. Sei es durch Bespielung von außerhalb in Bühnengemeinschaft mit Nachbarstädten oder — in erster Linie erstrebenswert — durch Übernahme in städtische Regie, wenn auch in erheblich eingeschränktem Umfang, der jedoch die Oper als solche, das Hauptzuschußobjekt bestehen ließe, wofür man trotz allem vom Staat einen nennenswerten Beitrag erhofft. — Übel aber wäre die Perspektive, wenn durch Verpachtung an geschäftstüchtige »Kunst«-lieferanten mit breiten Bettelsuppen ein groß' Publikum gewonnen, zugleich aber dadurch die Aktivierung der Oper verlorengehen sollte, deren verheißungsvollen Beginn in der Person *Karl Rankls* wir auf das wärmste begrüßten. — Unter seiner Leitung erschien *Karl Hermann Pillneys »Von Freitag bis Donnerstag«* seit der Uraufführung beim Essener Musikfest zum erstenmal wieder auf der Bühne. (Regie: *Paul Bekker*). Zeitvertreibspiel eher als Zeitspiel, wie es der Komponist nennt, weicht es der drohenden Problematik des Arbeiterlebens, das es durchweg »gemütlich« wie ein Kleinbürgerdasein schildert, geschickt aus und sichert sich durch entsprechend flotte Kunstgewerbeform, die bisweilen Ansätze zu mehr erkennen läßt (Sonntagschor!) eine bequeme Resonanz. In geradezu groteskem Gegensatz zu dieser Zeitmusik stand das in deutscher Uraufführung sich anschließende, von *Richard Tanner* dirigierte Märchenballett *Tschaikowskijs* »Dornröschen«: voll hübscher Melodien, jedoch ohne Erweiterung des bisher von ihm bekannten; gut ein Viertel wäre zu kürzen, um das Interesse einigermaßen wachzuhalten.

Emil Höchster

KONZERT

BASEL: In einem sehr interessanten und größtenteils auch wertvollen Novitätenabend belegte der von *Walter Sterk* geleitete Sterksche Privatchor erneut seine selten feine Gesangskultur und ein überlegenes Können. Neben *Carl Futterers* nachgelassenen und von Walter Jesinghaus sinnvoll ergänzten »Toscanischen Volksliedern« hörte man die kleine, noch etwas matte Kantate »Vorfrühling« von *Willy Burkart*, dann überaus reizvolle Frauenchöre von *Ernst Kunz*, »Der himmlische Spiegel«, sowie »Spiel der Sommerlüfte« nach einer persischen Nachdichtung von *Ferd. Hoffner*, in dem Klarinetten, Horn, Bratschen, Celli und Schlagzeug in originellem Gegenspiel zum Frauenchor geführt sind. Das Bedeutendste des Abends aber waren »Sechs Etüden für Gemischten Chor« von *Hans Haug*, ungemein humorgeladene Vertonungen von Galgenliedern Christian Morgensterns, in denen die bizarren Einfälle des Dichters, wie etwa im »Nasobem«, oder im schlittschuhlaufenden »Seufzer« in kongenialer Weise musikalisch nachgezeichnet sind und die auch durch ihre ganz neuartige Verwendung der Singstimmen einen durchschlagenden Erfolg erzielten. Hübschen Eindruck hinterließen ferner »Der sternhelle Weg« für Solosopran und kleines Orchester von *Walter Jesinghaus*, und *Walter Geisers* »Adventslied«, op. 18, für gemischten Chor, Streichorchester und Harfe.

In zwei Abonnementskonzerten des Kammerochesters bot *Paul Sacher* unter Assistenz von René Le Roi (Flöte), Lucie Siegrist (Sopran), sowie des Bläserquintetts Mülhausen, eine Reihe seltener gehörter Werke der Klassiker (Bachs »Sonate a-moll für Flöte solo« und »Divertimento in F-dur« von Mozart) und daneben Schöpfungen von Conrad Beck, Ernst Krenek, Rathaus, Hindemith, Müller von Culm. — In einem vielbeachteten Zyklus von Orgelkonzerten erwies sich *Fritz Morel* als ein bedeutender Meister seines Instruments, dem alle Stilarten vertraut scheinen, und der namentlich durch subtilen Klangsinn und vornehme Vortragskunst aufhorchen machte.

Gebhard Reiner

BERN: Cäcilienverein und Liedertafel haben sich dieses Jahr an die intimeren Werke *Bachscher* Religionsmystik herangemacht und unter *Fritz Bruns* gereifter Führung vier Kantaten und die Trauerode auf den Tag Aller Seelen in vorbildlicher Weise unter der

Mitwirkung bedeutender Solisten zur Aufführung gebracht. Unter gleichem Regime standen auch die Abonnementskonzerte, deren Besuch sich wieder in aufsteigender Kurve bewegt. Hier figurierte *Ernst Krenek* mit der Uraufführung der Koloraturarie »Die Nachtigall«, eine nicht gerade wichtige Emanation, der *Lucie Sigrist* ihre ganze Kraft widmen konnte. Wenig sagend spreizte sich *Igor Strawinskij* in seinem »Rag Time« für kleines Orchester, und auch Zoltan Kodaly konnte in der Harry-Janos-Suite dem Straußschen Vorbild nicht die Stange halten, während er mit dem Psalmus hungaricus in Inhalt und Form einen bleibenden Eindruck machte. Die Programme der Kammermusik weisen manche Abnormität auf. So konnte Schuberts Gelegenheitsquartett für Flöte, Gitarre, Violine und Cello zu ephemerem Dasein erweckt werden. Alphonse Brun und Lorenz Lehr hoben ein interessant gearbeitetes Duo für Violine und Cello von *Luc Balmer* aus der Taufe, während sich die neugegründete Kammermusikvereinigung (W. Zurbrügg, R. Bogliani, E. Schaller, V. Kohlschütter) der Uraufführung eines anderen Schweizer Werkes von *W. Aeschbacher* annahm. Sein Nachtstück, in dem sich noch das Horn in etwas fast zu obligater Führung (Mercati) anschließt, ist recht stimmungsvoll geraten. Hedwig Lüthi gab an drei Abenden eine Übersicht der deutschen Liedentwicklung und in einem Volkskonzert widmete sie sich der französischen Richtung. Der Pfarrcäcilienverein kann mit einer wertvollen Uraufführung eines großes Chorwerks seines Dirigenten aufwarten. *Jos. Ivar Müller* hat seit seiner Messe einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts getan. Sein Oratorium »Job«, op. 27, für Bariton- und Tenorsolo, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester, macht einen durchaus günstigen, einheitlichen Eindruck. Die wohlklingende Komposition bewegt sich in bewährten melodischen Geleisen, gewürzt mit nicht allzu kühner Kontrapunktik.

Julius Mai

BREMEN: Die wirtschaftliche Not zwingt unsere großen öffentlichen Konzertinstitute, dem reinen Erholungsbedürfnis weiter Kreise entgegenzukommen. Darüber werden die umstrittenen Ziele der modernen Musikentwicklung zurückgestellt. So wird es mehr und mehr Aufgabe privater, von der Gunst der Menge unabhängiger Musikvereinigungen, sich für die »Moderne« einzusetzen. Vorbildlich geschieht das durch die jetzt fest organisierte Künstlervereinigung »Neue Kammermusik Bremen«. Sie musiziert in den Häusern opferwilliger Kunstfreunde an Sonntagnachmittagen und brachte Werke von *E. Toch*, *Alban Berg*, *H. Kaminski*, *P. Hindemith*, *De Falla* und *M. Ravel* vor einem eingestimmten Publikum zu Gehör. Hier gelangte auch eine Kammersonate für Bratsche und Klavier des Kieler Komponisten *H. J. Therstappen*, brillant vorgetragen von *H. Neumark* (Klavier) und *A. Schulz* (Bratsche), zur vielversprechenden Uraufführung. Lieder von E. Toch, A. Berg und Hindemith fanden in leidenschaftlich belebtem Vortrag von *Beate Boos-Reuter* eine kongeniale Interpretation. In ähnlicher Weise leistet der von *Burchard Bulling* geleitete *Instrumentalverein* des Kaufmännischen Vereins »Union« musikalischen Aufklärungsdienst auf modernem Gelände. Sein erstes Konzert brachte die Uraufführung eines in seiner Thematik sehr ansprechenden und klargegliederten *Konzertinos für Flöte, Geige und Streichorchester* des Leipziger Komponisten *Karl Hoyer*. Dank der virtuosen Bravour von Kratzi (Flöte) und Zockler (Geige), sowie der vorzüglichen Haltung des Orchesters wurde das Werk herzlich begrüßt. Als eine ganz aus dem Vollen einer echten Musikantennatur schöpfende Begabung erwies sich *Kurt Thomas* mit seinem *Weihnachtsoratorium*. Die vom Domorganisten *Rich. Liesche* mit seinem glänzend disziplinierten Domchor sorgfältig vorbereitete Aufführung hinterließ einen starken Eindruck.

In der Reihe der von *Ernst Wendel* geleiteten Philharmonischen Konzerte war das fünfte, das *Strawinskijs Psalmensinfonie* und *Hans Pfitzners Chorfantasie* »*Das dunkle Reich*« brachte, von besonderer Bedeutung, weil es zwei künstlerisch weit auseinanderklaffende und doch sich polar ergänzende Gegensätze verknüpfte: Strawinskijs rational und intellektuell erstarrtes slawisches Heidentum und Pfitzners grandiose, gefühlsbeladene Elegie aus der germanisch-christlichen Kulturwelt. Die Leistungen des Philharmonischen Chors in den atonal harten Sätzen Strawinskijs verdienen volle Anerkennung.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Endlich wieder einmal etwas Aufrüttelndes, Großes, Begeisterndes: *Georg Dohrn* führte Bachs »*Kunst der Fuge*« auf. Der Appell an das Kunstgewissen der Breslauer genügte, um die Aufführung finan-

ziell sicherzustellen. Selten hat ein Unternehmen solch einmütige Zustimmung gefunden, selten spürte man so viel Ergriffenheit im Saal, wie bei der großartigen Wiedergabe des gigantischen Werkes. Das Erlebnis schlägt musikphilologische Einwände gegen die Bearbeitung *Wolfgang Graesers* völlig nieder. Bachs Urkraft siegt mit oder trotz der Bearbeitung.

Im Konzert der *Singakademie* hörten wir unter Dohrns Leitung zwei für Breslau neue Werke: den temperamentvollen, musikalisch hochinteressant gefaßten »*Psalmus hungaricus*« von *Zoltan Kodaly* und den sinfonischen Psalm »*König David*« von *Artur Honegger*. Auch hier war die Wirkung außerordentlich. Die chorische Wiedergabe durch die Singakademie ließ keinen Wunsch unerfüllt. Solisten: *Ludwig Wüllner*, *Gertrud Gottschalk*, *Barbara Reitzner* und *Ventur Singer*. Ein von *Viola Mitchell* hier erstmalig gespieltes Violinkonzert, op. 35, von *K. Szymanowski* zeigte alle mehr oder weniger sympathischen Eigenheiten einer effektvoll aufgemachten impressionistischen Ausdrucksform. Mit einem von *Alfred Aumann* vorzüglich einstudierten Programm, in dem zwei sehr schöne neue a cappella-Chöre von *Otto Siegl* und *Wilhelm Rettich* auffielen, beging der auf künstlerischer Höhe stehende Gesangverein Breslauer Lehrer seine 40-Jahrfeier. *Rudolf Bilke*

BRÜSSEL: Nur gute Konzerte verdienen Erwähnung, für die anderen ist Schweigen das beste. An erster Stelle steht *Georges Georgesco* als Leiter der Philharmonie, *Brailowskij* als Chopin-Interpret. Die Ankündigung, daß Mitwirkende der Bayreuther Festspiele herkommen werden, um den 2. und 3. Akt des *Tristan* unter Leitung von Karl Elmendorff auszuführen, hatte das Publikum herbeigelockt. Die Zuhörer wurden leider durch den Tristan von Graarud enttäuscht, dagegen erregte Anny Helm als Brangäne großes Aufsehen; die anderen Solisten: Frau Trundt als Isolde, Herr Manowarda als Marke, Herr Krenn als Kurwenal waren gut. Im 3. Philharmonischen Konzert dirigierte *Franz Ruhlmann* von der Pariser Oper moderne Werke mit der ganzen Kunst und Tatkraft, die ihm eigen sind. Cortot spielte meisterhaft das *3. Konzert* für Klavier von *Rachmaninoff*. Bei den sogenannten »Recitals« der Philharmonie hörte man wieder die gefeierte Klavicymbelspielerin Landowska und ihre Schule. Lotte Lehmann sang, außer Liedern von

Schubert, *Schumann*, *Brahms*, *Wolf* und *Strauß*, drei französische Melodien, die sie mit ihrer gewohnten großen Kunst wiedergab. Backhaus und Milstein wurden mit warmem Beifall ausgezeichnet. Ein Wagner gewidmetes Konzert vergönnte uns, im 1. Akt von *Siegfried* Lauritz Melchior zu hören; neben ihm Gombert aus Berlin als Mime von außerordentlicher Prägnanz, und Ruhr von München, ein Wotan mit klangvoller Stimme. In den Konzerten Ysaye hatte *Weingartner* auf sein Programm *Haydn*, *Brahms* und *Beethoven* gesetzt. Ein »recital« von *Pablo Casals* »le roi de la petite basse« wurde sehr gewürdigt. *Theodor De Mulder*

BUKAREST: In der ersten Saisonhälfte brachte die »Filarmonica« unter dem Meisterstab von *George Georgescu* die ausgezeichneten Pianisten *Claudio Arrau* und *Robert Casadesus*. Ersterer spielte das dritte Klavierkonzert von Rachmaninoff, ein technisch ungemein schweres, künstlerisch aber leeres Werk; das Lisztkonzert in Es-dur fand in Casadesus einen brillanten und technich vollendeten Interpreten. Als Gast dirigierte *Karl Elmendorff* (München) zwei Konzerte der Philharmonie mit vorwiegend Wagnerschen Werken. Das sechste Sinfoniekonzert im Athaeneum unter Georgescu war Wien gewidmet. Die C-dur-Sinfonie von Schubert, vom Orchester mit Hingebung gespielt, eröffnete das Programm. Adele Kern von der Wiener Staatsoper sang die Arie der »Zerbinetta« aus »Ariadne auf Naxos« und den Frühlingsstimmenwalzer von Joh. Strauß. Gleich am Anfang der Spielzeit gab *Wladimir Horowitz* einen Klavierabend, der für die heutigen schweren Zeiten sehr gut besucht war. Der Geiger *Milstein* verblüffte das Publikum wieder mit seiner Virtuosität (Tschaikowskij-Konzert). *George Enescu* gab anläßlich seines 50jährigen Jubiläums drei Sonatenabende (Kreutzer-Sonate, C. Franck, R. Schumann), vier Violinabende und drei Orchesterkonzerte.

Im dritten spielte er das Bach-E-dur-Konzert und ein Beethoven-Konzert. Es wurden ihm viele Ehrungen zuteil. *Gottfried Blattner*

DRESDEN: Einer der wenigen Abende, die neuere Musik brachten, war ein Konzert des durch keine Not der Zeit in seiner Rührigkeit gehemmten *Tonkünstlervereins*. Da hörte man ein Streichquartett von dem ausgezeichneten ungarischen Neutöner *Zoltan Kodaly*, das freilich etwas sehr stark rhapsodisch zerrissen wirkte. Aber seine thematischen Bausteine, die zwischen melancholischer Pußtamelodik und folkloristischer Tanzweise ein weites Ausdrucksgebiet durchlaufen, wirkten recht eindringlich. Als einfache und klargestaltete neuklassizistische Musik erwies sich ein Bläserquintett von *Kurt Beythien* mit einem hübschen Variationensatz, einem pastoralen Scherzo und einem lustigen Finale, nicht sehr tiefsinnig, aber sauber und fließend gearbeitet. Die Solobläser der Staatskapelle und das Dresdner Streichquartett waren den beiden Neuheiten ausgezeichnete Interpreten. In den Sinfoniekonzerten der Oper führte *Fritz Busch* als Vorfeier zum Haydnjahr die »Schöpfung« auf unter Mitwirkung des gemischten Chors des Lehrer-Gesangvereins, sowie mit *Erna Berger*, *Max Hirzel* und *Kurt Böhme* als Solisten. Man hatte große Freude an dem liebenswürdigen alten Werk, nicht zuletzt dank der prachtvollen Ausarbeitung, die Busch und sein Orchester der malerischen Seite der Partitur hatten zuteil werden lassen. Als Gastdirigent der Dresdner Philharmonie hatte *Frieder Weißmann* ansehnlichen Erfolg. Er führte u. a. die *Des-dur-Sinfonie* von *Paul Büttner* auf. Und zwar in einer so schön klaren, überlegenen Weise, daß kein Wunsch unerfüllt blieb. Offenbar ist der Künstler immer noch in einer erfreulichen Aufwärtsentwicklung begriffen. Nach dem Anhören der Büttnerschen Sinfonie fragte man sich, warum diese gesunde und kräftige Musik nicht allgemeinere Pflege findet. Sie gehört mit zum Besten und Eigenartigsten, was die unmittelbare Bruckner- und Brahmsnachfolge in Deutschland gezeitigt hat. Solist an diesem Abend war der Berliner Tenor *Fritz Wolff*, der vor allem mit der im Bayreuther Stil gebotenen Romerzählung stärksten Beifall gewann. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Aus der trotz der Not immer noch ziemlich reichen Fülle wichtiger Veranstaltungen kann nur das Markanteste genannt werden. Ein fesselnder Abend mit zeitgenössischer Vokalmusik (*Karol Szymanowski:* »Stabat mater«, *Ettore Desderi:* »Job« und *Kurt Thomas:* »90. Psalm«) zeigte den Chor unter *Hans Weisbach* auf kultivierter Höhe. Auf nicht minder bedeutender Stufe stand die Wiedergabe des *Verdi*schen Requiems. Ebenso fand *Mahlers* Fünfte tiefschürfende Deutung. Das Geigenphänomen *Milstein* erwies sich zugleich als prachtvolle künstlerische Persönlichkeit. Straff durchgeistigt und doch voll innerer Wärme spielte *Elly Ney* das letzte Beethoven-Konzert. Trotz bekannten Programms bereitete *Willem Mengelberg* mit dem *Concertgebouw-Orchester* erlesenen Genuß.
Der *Lehrergesangverein* stellte unter seinem neuen Leiter *Bruno Stürmer* Parallelen zwischen dem Schaffen alter und neuer Zeit. Während die »Alten« charakteristisch vertreten waren, konnten die Jungen nur ein Bild von der Vielheit der Bestrebungen, dagegen nicht von einheitlichem Ausdruckswillen der Gegenwart geben. Der *Bachverein* wandte sich unter *Joseph Neyses* der herbstarken Kunst der Gotik zu; ein italienischer Abend brachte vorwiegend Seltenheiten aus ausländischen Bibliotheken. In der *Vereinigung für Neue Musik* erzielte *Hindemiths* »Marienleben« wieder die nachhaltigsten Eindrücke. Aus der Reihe bedeutender Solisten dürfen das Duo *Busch-Serkin*, die *Onegin*, *Horowitz* und *Schlusnus* nicht unerwähnt bleiben. *Carl Heinzen*

FRANKFURT: Daß *Anton von Webern* ein großer Komponist ist, weiß stets noch allein eine kleine Zahl musikalisch Informierter. Jede Gelegenheit, die daran erinnert, ist zu begrüßen: besonders aber die vorzügliche Aufführung der Passacaglia, op. 1, im jüngsten Montagskonzert unter *Rosbaud*. Das Werk, Beginn zugleich und Meisterstück, zeigt Webern bereits ganz im Besitz seiner beispiellosen Konzentrationskraft, seiner konstruktiven Farbenkunst und besitzt die Ausdrucksgewalt der späteren Miniaturen: zeigt aber zugleich auch seine Herrschaft über den großen Mahlerapparat und über die Organisation der großen Form; legitimiert so sein oeuvre für die, die den unmittelbaren Zugang noch nicht fanden: erweist zugleich die Notwendigkeit seines Stilwandels: denn hier schon zieht Innerlichkeit wie ein Trichter die Formausdehnung in sich zusammen, die eben noch hingenommen wird. Es folgte *Debussys* Boîte à joujoux, bezauberndes Spätwerk, das in

dämmernder Kindlichkeit erglänzt und all sein Wissen an die Tiefe der Erinnerung wendet. Frau *Giannini* sang Mozart und Verdi, sehr kultiviert, wenn auch nicht so faszinierend, wie der Beifall glauben machen wollte. — Für eine Aufführung der Siebenten von *Mahler* muß man dankbar sein, auch wenn sie nicht in jedem Detail adäquat erscheint: Mahlers schwierigstes Stück wird sich mit dem normalen Aufwand von drei Proben kaum je bewältigen lassen. *Steinberg* brachte sie im Museum. Zum Ruhm von Scherzo und zweiter Nachtmusik ist nichts mehr zu sagen; die erste Nachtmusik wird bei strengster Interpretation sich enträtseln, und der erste Satz ist das kühnste, ausgreifendste, zukunftsvollste Stück aus Mahlers Hand. Problem bleibt mir einstweilen das Finale. Unerfreulich war eine in Tempo und Dynamik gleich verzerrte Wiedergabe der Gesellenlieder durch Frau *Anday*. Das Konzert wurde eröffnet mit der intensiv vorgebrachten Totenhaus-Ouvertüre von *Janacek*, die freilich allein kein rechtes Bild gibt. — In einem Sonderkonzert des Sinfonieorchesters erschien wieder einmal *Scherchen* und dirigierte ein persönliches Programm in charakteristischer Haltung. Hauptwerk: die Sinfonie von *Honegger*, die endlich wieder das große Talent des Schweizers demonstriert: sehr energisch um die Zusammenfassung der großen Form bemüht, voll von Einfall, thematisch plastisch, ausgezeichnet — oft fast im Wozzeck-Klang — instrumentiert. Wenn sie doch nicht voll überzeugt, so darum, weil die Lösungen gegenüber den selbstgestellten Problemen zu primitiv sind; die sinfonische Schlagkraft wird durch äußerlich sinnfällige Rhythmik erreicht und mit dem zackigen, sehr emanzipierten Material geschaltet, als ob es eine Beethovensinfonie gälte: was eben das Material nicht erlaubt; auf Honeggers Kompositionsbasis ist auf die Fiktion der »klassischen« Sinfonie zu verzichten. Der Schluß klingt denn auch allzu friedfertig. Danach das Konzert für Streichquartett und Orchester von *Conrad Beck*; zwischen Honegger und Hindemith etwa angesiedelt, sehr anständig gemacht, allerdings ein wenig musikantisch im bequemen Sinn. Es folgten die herrlichen neuentdeckten deutschen Tänze von *Schubert* in der meisterlichen Instrumentation von *Webern* und die Beethoven-Variationen von *Reger*, mit deren drastischer Wiedergabe Scherchen sich seinen besonderen und berechtigten Erfolg holte. Kammermusik: die *Amars* erinnerten an die Quartettwerke von *Strawinskij*. Dabei erwiesen sich die *drei Stücke* von 1914 als geniale Etüden, in denen noch die Möglichkeit eines ganz anderen Strawinskij steckt als dessen, der sich realisierte, während das sechs Jahre spätere *Concertino* zwar die Mittel spielend überlegen beherrscht, aber nicht mehr recht deutlich werden läßt, woran all die destillierten Satzkünste eigentlich gewandt werden. — Im Museum erspielten sich die *Kolischs* den Erfolg, der ihnen als der bedeutendsten gegenwärtigen Kammermusikvereinigung gebührt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Ein gesellschaftliches und — nach bestimmter Richtung hin — auch ein künstlerisches Ereignis war das Gastspiel des Monteux-Orchesters aus Paris (mit dem Pianisten *François Lang* als Solisten), das in der Disziplin des Zusammenspiels und im Klang (vor allem natürlich in den Bläsern) nationale Werte, aber auch nationale Abgrenzungen in der Interpretation des Programms (César Franck, Berlioz, Debussy und Ravel) erkennen ließ. Hervorragend wurden die modernen Franzosen gespielt. *Alfred Sittard* brachte das »Weihnachts-Oratorium« von *Kurt Thomas* zur Uraufführung, ein schönes, gehaltvolles Werk, das doppelt zu bewerten ist: einmal als Bereicherung der weihnachtlichen a cappella-Literatur, dann stilistisch in dem gelungenen Versuch, den religiösen Vokalstil auf Grundlage alter Musikelemente, vor allem im Anschluß an den Typus des Schützschen Chororatoriums neu zu beleben. Mag auch manches mitunter etwas herb, vielleicht auch noch spekulativ klingen; das Werk selbst ist als Ganzes geistig wie musikalisch positiv zu bewerten. Der St. Michaeliskirchenchor bewältigte die nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten eines fast einstündigen reinen a cappella-Satzes wieder mit glänzendem Gelingen. Der Hamburger Lehrergesangverein (Leitung: *Eugen Papst*) absolvierte sein erstes Hauptkonzert mit einer Reihe neuzeitlicher Chorwerke von Paul Graener (»Deutsche Kantate«), Buck, Wagner-Schönkirch u. a., die indessen über einen konzertanten Gediegenheitswert hinaus innerhalb ihrer Gattung keine bedeutenderen Werte enthüllten. Die Ortsgruppe der I. G. N. M. kam auf die Idee, einmal das Kapitel: Die moderne Frau als Komponistin zu behandeln. Man sah, an einem Programm, das in internationaler Per-

spektive Kammermusik aus Deutschland *(Ilse Fromm-Michaels, Trude Rittmann, Gertrud Schweizer)*, Frankreich *(Germaine Tailleferre)*, Holland *(Emmi Heil-Preusel-Wegener)*, Rußland *(Natalie Prawossudowitsch, Vera Winogradowa)* und Amerika *(Ruth Crawford, Vivian Fine)* enthielt, daß sich die Frau weit stärker als früher auf kompositorischem Gebiet, und gerade in jüngster Stilrichtung — die kleinere, intimere Form, die heute gepflegt wird, kommt den Möglichkeiten des weiblichen Schaffens entgegen — betätigt. *Furtwängler* führte das Jugendwerk »Scherzo fantastique« von Strawinskij auf, das in Rimskij-Korssakoff-Nachfolge bereits von jener objektiv-deskriptiven Art ist, die Strawinskij später selbständig weiterführte und individualisierte. Die Vereinigung zur Pflege alter Musik, eine wertvolle Ergänzung aktueller Musikbestrebungen in retrospektiver Richtung, gab zwei erfolgreiche Konzerte unter ihrem jetzigen Leiter *Fritz Stein*, in denen *Günther Ramin* und *Edith Weiß-Mann* an zwei Cembali mitwirkten. Der Caecilienverein stellte unter seinem Leiter *Conrad Hanns* eine gute Aufführung der »Jahreszeiten« heraus.

Max Broesike-Schoen

LUDWIGSHAFEN: Daß das Pfalzorchester seinen Sitz in Ludwigshafen hat und von hier aus seine beschwerlichen Fahrten durch die Städte und Städtchen der Pfalz unternimmt, ermöglicht es, eine repräsentative Konzertreihe aufzustellen, die sich gut und gern neben der Mannheimer Akademie sehen lassen kann. Im ersten Quartal spielten *Kulenkampff* und *Piatigorskij*, *Abendroth* dirigierte einen Beethovenabend, *Pfitzner* einen romantischen Abend mit Werken von Schumann und Pfitzner. Die Gastdirigenten sind des Lobes voll über die Leistung des Orchesters, das von *Ernst Boehe* in strenger Zucht gehalten wird. Ein eigener Abend war jungen pfälzischen Komponisten gewidmet, die so Gelegenheit hatten, ihre Werke zu erproben. Die Namen: Paul Häring, Rudolf Fetsch, Karl Meister, Leo Schatt, Karl Kroiß. Verheißungsvolle Ansätze waren zu spüren.

Karl Laux

MANNHEIM: Der landläufigen Ansicht zum Trotz gehen die Menschen noch ins Konzert. Freilich ein *Vasa Prihoda* spielt vor leeren Stühlen, aber bei *Edwin Fischer* ist es voll. Auch bei der *Poldi Mildner*. Und erst recht bei *Menuhin*, — wenn da auch viel Sensationslust dabei ist. Aber dabei wird den Menschen Beethoven, Mozart und noch manches andere aufgezwungen, von dem sie auch ein Stück mit nach Hause nehmen; um dieses Stückes willen lohnt sich die Sensation. Menuhin spielte im Philharmonischen Verein, der die Berühmtheiten nach Mannheim zitiert. Außer dem jungen Geiger die Giannini, das Budapester Streichquartett und Josefa Rosanska. Auch die Akademie lockt mit Bombennamen, eben der Sensation wegen. Die Ivogün (aus diesem Anlaß aber gab es eine ausgezeichnete Aufführung von Mahlers Erster unter Rosenstock), Prokofieff, den Felix Lederer, ein ehemaliger Mannheimer, begleitete, dazu Dvorak farbig dirigierte. Die Volksmusikpflege baut unter der geistigen Leitung von Karl Eberts die »Volks-Akademiekonzerte« methodisch aus. Interessante Abende bei der »Gesellschaft für neue Musik«, die sich in Privathäuser zurückgezogen hat. In einer Oststadtvilla sprach Druskin über bolschewistische Musik. Auch in den Chorvereinigungen hat man nicht den Mut verloren. Sinzheimer machte mit dem Liederkranz alte Volkslieder in neuen Sätzen, Herzog mit der Liedertafel neuzeitliche Chormusik für Männer- und gemischten Chor, und die Volkssingakademie vermittelte uns unter Cremer die Bekanntschaft mit Pfitzners »Dunklem Reich« und Wedigs »Chorkantate«. In großem Abstand dazu ein Konzert der Arbeitersänger, die sich zweitausend Mann hoch an Kitsch verloren. *Karl Laux*

MÜNCHEN: Bis kurz vor Weihnachten stand München im Zeichen des Hochbetriebes an Konzerten. Die Münchner *Philharmoniker* setzten den *Bruckner-Zyklus* unter *Hauseggers* Leitung mit der zweiten und fünften Sinfonie fort. Ein sehr eindrucksvoller Abend war *Max Reger* gewidmet, von dem der Sinfonische Prolog und der 100. Psalm gespielt wurden. *Bachs* »Weihnachtsoratorium« wurde vom Bachverein unter *Karl Marx*' Leitung technisch sehr ausgeglichen wiedergegeben. *Scherchen* brachte in meisterhafter Interpretation das Adagio und Intermezzo aus *Mahlers* zehnter Sinfonie zur Aufführung, ferner im selben Konzert die hier noch unbekannte *Honegger*-Sinfonie, die Orchesteretüden von *Wladimir Vogel* und *Hindemiths* Konzert für Streichorchester und Bläser. Auch in den Volkssinfoniekonzerten unter *Mennerich* kann man zuweilen gute Neuheiten hören, so z. B. die Uraufführung

von *Ernst Schiffmanns* »Divertimento« für zwei Soloviolinen und Streichorchester, op. 10, ein natürlich gewachsenes, empfindungsstarkes Stück, das in einfacher Harmonik die beiden Geigen in kanonischem Wechselspiel zu schönen Gesangslinien führt. In einem Vortragsabend der Akademie der Tonkunst sei noch die Aufführung von *Karl Höllers* »Eine kleine Weihnachtsmusik« erwähnt. Unter den Konzerten für die Erwerbslosenfürsorge hatte sich u. a. auch *Clemens von Franckenstein* mit Elisabeth Feuge als Solistin in den Dienst der guten Sache gestellt. — Eine sehr originelle Darbietung war das Bläserkonzert unter hervorragender Leitung von *Rudolf Hindemith*, bei dem mit größter Präzision Werke von Mozart, Dvorak, Strawinskij (Oktett) und Pepping gespielt wurden. Trotz der Not der Zeit konnten einige Solisten übervolle Häuser erzielen, so *Dusolina Giannini*, die mit ihrem Liederabend einen tumultuarischen Erfolg errang. Die beiden Meistercellisten, der unübertreffliche *Casals* und sein Schüler *Cassado* (letzterer mit einem eigenen »Requiebros« und Hindemiths »Kapriccio«) erschienen bald nacheinander. Ein interessantes Experiment war der Abend *August Schmid-Lindners* auf dem Neo-Bechstein-Flügel. Von den Münchner Streichquartetten gaben eigene Abende Huber, Schuster-Woldan, Paszthory und Szanto. Die zum Münchner Klavierquartett vereinigten ausgezeichneten Künstler Schmid-Lindner, Philipp Haas, Joseph Disclesz und Edith Voigtländer stellten sich mit einem glänzend durchgeführten Kammermusikabend dem Münchner Publikum vor.

Oscar von Pander

NÜRNBERG: Die Entwicklung des Nürnberger Konzertwesens ließ gerade in diesem Winter einen ungewöhnlich starken Auftrieb erkennen. Neben dem empfindlich reduzierten Städtischen Orchester sind jetzt für die Aufführung von Oratorien und Sinfonien zwei Orchester vorhanden, die schon im Vorjahr begründete *»Neue Philharmonie«* unter der Leitung *Bernhard Bischoffs* und das neue Nürnberger *»Konzertvereinsorchesters«*, dessen Leitung *Karl Demmer* übertragen wurde. In den großen Sinfoniekonzerten des *»Philharmonischen Vereins«* alternieren als Dirigenten prominente Gäste und die beiden Kapellmeister des Nürnberger Stadttheaters *Wetzelsberger* und *Dressel*. Dressels Debut mit Bruckners Dritter hinterließ die vorteilhaftesten Eindrücke. Im zweiten dieser Konzerte bot *Fritz Busch* eine hinreißende Wiedergabe der Zweiten von Brahms. Leider entsprach der Programmentwurf (Berlioz, Adolf Busch, Kodaly) dem Format dieses Künstlers nur sehr bedingt. In Nürnberg ist man gottlob im Laufe der Jahre etwas anspruchsvoller bei solchen Gelegenheiten geworden. Den *Städtischen Sinfoniekonzerten*, die bisher fast ausschließlich August Scharrer anvertraut worden waren, hat Wetzelsberger mit Werken von Strawinskij und Hindemith ein neues Gesicht und damit auch ein neues, aktiveres Publikum verschafft. Eine Reihe klangvoller Namen brachten wieder die Kammermusikabende des *»Privatmusikvereins«*: *Schnabel*, *Gieseking* mit dem *Guarneriquartett*, *Thibaud* mit *Cortot* und *Dusolina Giannini*. Etwas Festliches bot der Beethovenzyklus *Marteaus*. Auf Einladung der Stadt spielte der Geiger mit dem Nürnberger Pianisten *Karl Rast* sämtliche Sonaten. Erfreulich groß und vielversprechend ist die Schar talentierter Instrumentalisten, die aus *der jüngsten Nürnberger Musikergeneration* hervorgegangen ist. Das Städtische *Konservatorium* und auch das *musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen* sind an diesem Fortschritt nicht unbeteiligt. Viel wurde wieder für neue Musik getan. Der begabte Kapellmeister *Adalbert Kalix* unternahm einen Zyklus von vier Konzerten und Vorträgen, bei denen zunächst Kammermusikwerke aller Gattungen von Strawinskij, Hindemith, Poulenc, Honegger, Schulhoff, Höller u. a. zur Aufführung gelangten. Auf gleichem Gebiet betätigt sich seit Jahren mit ehrlichem Eifer *Markus Rümmelein* mit seinen »Intimen Kunstabenden«. Von den Konzerten der großen Chorvereine ist in erster Linie die imposante und immerhin auch wagemutige Aufführung von Strawinskijs Psalmensinfonie durch den bislang recht orthodoxen *»Verein für klassischen Chorgesang«* unter *Demmers* temperamentvoller und gut disziplinierter Leitung zu nennen. Die Verbindung dieser Musik mit *Otto Beschs* romantischer, satztechnisch gut gekonnter Messe war nicht sehr glücklich. Einen großen Erfolg hatte *Waldemar Klink* und sein vortrefflicher Kammerchor des Nürnberger MGV. mit der Uraufführung von *Kurt Thomas*' Weihnachtsoratorium. Eine Wiederholung von *Piechlers* »Sursum corda« brachte dem Komponisten und dem *Laucherchor* mit dem jungen, äußerst begabten *Ernst Hirschmann* am Pult einen fast demonstrativen Bei-

fall. Der *Lehrergesangverein* unter *Fritz Binder* setzte seine alte chortechnische Kultur für eine concertante Aufführung des Mozartschen Idomeneo ein. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Am Weihnachtsabend erschien *Otto Klemperer* am Dirigentenpult des Orchesters Symphonique de Paris. Seine Interpretationen waren von großer Wirkung; besonders die I. Sinfonie von Brahms hinterließ zwingende Eindrücke. Bei Bach störte die allzuscharfe Abgrenzung von forte und piano. *Felix Weingartner* gehört nun schon zu den ständigen Gästen des Orchesters Pasdeloup, wo er auch kürzlich wieder in einem Konzert mit neueren Werken vor die Öffentlichkeit trat. Für den amerikanischen Dirigenten *Fabien Sevitzky* war die Werbetrommel sehr eifrig gerührt worden. Der Dirigent vermochte aber nur mit »Till Eulenspiegel« von Strauß näher zu interessieren. Alles andere fiel demgegenüber beträchtlich ab, da er und das Orchester anscheinend ungenügend vorbereitet waren. — An bedeutenden Solisten waren zu hören Germaine Lubin, die beste Wagnerdarstellerin Frankreichs, die ausgezeichneten Pianisten Rubinstein, Borowskij, Cortot und Walter Rummel, der Cellist Pablo Casals, die Violinisten Thibaud, Enesco (der übrigens auch als Dirigent auftrat und völlig versagte) und das Wunderkind Menuhin.
Otto Ludwig Fugmann

REVAL: Anläßlich ihres 25jährigen Jubiläums bot die »Estonia« in einem gemischten Konzert einen interessanten Querschnitt durch das jüngste estnische Musikschaffen. Unter den Instrumentalwerken am reifsten vielleicht *Heino Ellers* »Sinfonische Burleske« mit der für ihn charakteristischen filigranartigen Mosaikarbeit im Detail auf Kosten der allgemeinen formalen Gestaltung, und *Artur Lembas* neues, stark russisch beeinflußtes Klavierkonzert e-moll. Die Vokalmusik war, wie stets bisher, bedeutend eindrucksvoller vertreten, an erster Stelle durch *Mart Saar*, der seinen eigenartigen, auf der alten Runenmelodik basierenden und als »national« anzusprechenden Stil erfolgreich weiterpflegt. Die Sinfoniekonzerte des Estonia-Orchesters brachten als Gastdirigenten *Paul Scheinpflug* und *Gerhard von Keußler*, der auch Mozarts Requiem in eigener Fassung aufführte, und zwar mit Ersetzung der von Süßmayer stammenden Teile durch andere Messesätze Mozarts — ein Verfahren, das prinzipiell kaum berechtigt, geschweige denn notwendig sein dürfte. *Elmar Arro*

RIGA: Man kann sich des Empfindens nicht erwehren, als würde unter dem Deckmantel der Maßnahmen gegen die Wirtschaftskrise, die ja ihre Schatten auch auf das Konzertleben wirft, gleichzeitig ein gewisser, bereits in den früheren Jahren durch relativ hohe Besteuerung und beschränkende Verordnungen auswärtigen Künstlern gegenüber eingeleiteter Kulturkampf mit seinem Endzweck einer möglichsten Ausschaltung des Auslandes getrieben. Über die Folgen einer solchen Politik wird die Zukunft belehren, vorläufig läßt sich eine allmähliche und offensichtlich angestrebte Überhandnahme einheimischer Veranstaltungen feststellen. Zugegeben: man bekommt auch hierbei viel gute Musik zu hören. Im Mittelpunkt stehen die stets festlichen Sinfoniekonzerte des vorzüglichen Opernorchesters, für die in dieser Saison als Gastdirigenten u. a. *Fried*, *Abendroth* und *Klemperer* vorgesehen sind. Konzerte ausschließlich eigener Werke des lettischen Altmeisters *Joseph Wihtols*, der weit über die engeren Grenzen seines Landes Beachtung verdienen sollte, und des um die traditionellen Orgelvespern bemühten Domorganisten *Harald Creutzburg* seien erwähnt. Von auswärtigen Künstlern — *Orlow* und *Borowskij* bleiben nach wie vor die uns ständig besuchenden Lieblinge — wurde neben dem diesjährigen Konzert *Hubermans* erstmalig die Bekanntschaft mit *Elman*, *Prihoda* und *Thibaud* vermittelt. *Elmar Arro*

TONDICHTER DIE 1932 FREI WURDEN

Johann Strauß, Karl Millöcker, Cornelius Gurlitt, Richard Kleinmichel, Josef Rheinberger, Martin Blumner, Georg Vierling, Edmond Audran und Giuseppe Verdi. Bei dem italienischen Meister jedoch nur die Musik. Geschützt bleiben seine Opern Otello und Falstaff bis 1949, Don Carlos bis 1934, Aida bis 1933, weil deren Textdichter bzw. Übersetzer noch nicht 30 Jahre tot sind. Ferner die Opern Simone Boccanegra, Macbeth, Räuber, Nebukadnezar, Luise Miller, Die beiden Foscari, Die Sizilianische Vesper, weil diese erst in letzter Zeit revidierte Übersetzungen erfuhren.

* K R I T I K *

BÜCHER

SIGFRID KARG-ELERT: *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik).* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Polaristische Klanglehre: Das bedeutet ein Lehrgebäude der Harmonik, das sich auf der Grundkonzeption einer Polarität von Dur und Moll aufbaut; in welchem Moll nicht ein abgeleitetes oder verändertes Dur darstellt, sondern beide Klanggeschlechter als gleichberechtigte und in gleicher Weise naturgegebene Phänomene von entgegengesetzter Tendenz aufgefaßt werden. Den Ausgangspunkt des Systems bildet die Terz c-e, aus der sich durch Hinzufügen einer weiteren Terz *aufsteigend* der Durklang, *absteigend* der Mollklang bildet. Das ist an sich nicht neu; schon bei Rameau findet sich diese Auffassung. Neu aber ist die Konsequenz, mit der das in diesem Grundgedanken enthaltene Symmetrieprinzip ausgebaut, und die Sicherheit, mit der die einfachsten wie kompliziertesten harmonischen Vorgänge in das System eingegliedert werden. Aus dem Grundgedanken entwickelt der Verfasser überdies eine neuartige, teilweise sehr komplizierte, aber in sich wiederum konsequent aufgebaute Harmonieschrift im Anschluß an die Riemannschen Charaktere T, D, S, — wie überhaupt die hier vorliegende Harmonielehre als ein Neubau auf Riemanns Fundamenten anzusehen ist. Auch sonst ergeben sich neue Bezeichnungen aus den neuen Auffassungen, wie z. B. Zwilling für den Septakkord, Drilling für den Nonenakkord usw. Besonders wertvoll sind die Ausführungen über Modulation, die sich auf den Begriff der Kommareinheit stützen, und die sich gegen das im Musikunterricht beliebte Verfahren wenden, mit wilder Chromatik herumzujonglieren, ohne daß überhaupt ein Begriff dafür entwickelt ist, was Modulation im Grunde bedeutet. Mit Recht fordert der Verfasser, daß der Musikschüler sich zunächst auf kommareine (also im wesentlichen quint- und terzverwandte) Modulationen zu beschränken und an ihnen einen körperhaften Sinn für Tonalität zu bilden habe, bevor er mit Chromatik und Enharmonik, mit vieldeutigen Erscheinungen wie neapolitanischer Sextakkord und verminderter Septakkord Taschenspielertricks vorführt.

Daß der Verfasser in der konsequenten Entwicklung seiner Idee oft über alles Maß hinaus geht (besonders da, wo er rein melodischen Phänomenen eine harmonische Deutung zu erzwingen sucht), bedeutet keinen Einwand gegen den Wesenskern seines Buches. Bei der Verbreitung dieser Gedanken (die sehr zu begrüßen wäre!) wird sich von selbst das richtige Maß einstellen und die nötige Distanz zu einer Anschauung ergeben, die eben doch — bei aller Anerkennung ihres hohen Wertes — nur als eine »Anschauung« angesehen werden kann, neben der es manche andere Gesichtspunkte gibt, die Einblick in das Leben der Musik gewähren. Warum muß es denn auch nur eine einzige Auffassung von Moll geben? Neben der polaren, die auf der Umkehrung beruht und im wesentlichen harmonischen Charakter zeigt, besteht auch die parallele, die sich aus der Sequenz ergibt, und die zur Erfassung des Melodischen weit geeigneter ist. Die Einseitigkeit und Schärfe, mit der der Verfasser sich gegen alle anderen Deutungen wendet, ist kein Zeichen von umfassendem musikalischen oder pädagogischen Weitblick, mag aber ihre Erklärung darin finden, daß das vorliegende Werk das Ergebnis einer 30jährigen Lebensarbeit darstellt, in der es gewiß an Ärger und Verbitterung nicht gefehlt haben wird.

Das Buch stellt außerordentlich hohe Anforderungen an die Fassungskraft und Aufmerksamkeit des Lesers. In dieser Form kann sich seine Wirkung nur auf einen engsten Kreis beschränken; es wäre zu wünschen, daß bald einer von Karg-Elerts Schülern die Aufgabe übernimmt, das Lehrgebäude seines Meisters in faßlicher und geeignet modifizierter Form darzustellen. *Willi Apel*

SIEGFRIED GÜNTHER: *Die musikalische Form in der Erziehung I.* Viertes Heft der »Beiträge zur Schulmusik« herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr.

Verfasser begründet eingehend die Notwendigkeit einer »darstellenden Musikpädagogik«, einer systematischen und durchgreifenden Erziehung zum ausschöpfenden und bewußten Hören und begründet ausführlich vom Kunstgenießen und Kunstschaffen her den von ihm eingeschlagenen Weg der *formalen* Betrachtung. Im Gegensatz zu einer inhaltsästhetisch gerichteten, vagen, gefühlsmäßigen »Deutung« des Kunstwerks, fordert Günther ein »bewußtes Erfassen, Erschauen, Abwägen des Kunstwerkes als Gestalt- und Inhaltganzes und in seinen Einzelheiten« mit dem Ziel

einer Intensivierung des Kunst*erlebnisses.* »Inhalt« an sich ist gar nicht pädagogisch faßbar, er erschließt sich uns nur durch ein Eindringen in die Gestalt. Das kann für den vorliegenden Zweck (Behandlung polyphoner Formen in der Schule) niemals *Analyse* in streng wissenschaftlichem Sinne sein. Günther zeigt vielmehr an einer Reihe von Beispielen (Invention, Kanon, Fuge, Chaconne, Choralvorspiel usw.), wie auch bei formaler Betrachtung stets ein *gefühlsmäßiges Stellungnehmen* vorhanden sein muß. Die kleine Schrift verdient wegen ihrer grundsätzlichen pädagogischen Haltung allgemeine Beachtung. Sie beleuchtet Hauptprobleme der gegenwärtigen Kunsterziehungsbestrebungen und stellt für die gesamte Laienmusikpädagogik wichtige Leitsätze auf. *Hans Fischer*

MARTIN FRIEDLAND: *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik.* In: Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 14. Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es scheint mir für eine Doktordissertation eine Auszeichnung zu bedeuten, wenn sie in die bekannte Breitkopf-Härtelsche Sammlung aufgenommen ist. Dies verdient mit vollem Recht die vorliegende Arbeit, die als ein Beitrag zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik gedacht ist. Der Verfasser untersucht die Variationenwerke der Romantiker, wobei er sich auf die bedeutenderen Meister, Louis Ferdinand von Preußen, E. T. A. Hoffmann, Spohr, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin und Brahms beschränkt. Dies möchte vielleicht jenen, die für Zeitstiluntersuchungen gerade das Schaffen der »kleinen Talente« für wichtig halten, als Mangel erscheinen. Ich gebe aber dem Verfasser mit dieser Auswahl Recht; denn in der Kunst kommt es nicht auf den Durchschnitt, sondern auf die Spitzenleistungen an. Innerhalb dieser hätte man allerdings eine größere Zahl gründlicher Analysen gewünscht; denn genau bespricht der Verfasser nur drei Werke: Schumanns Sinfonische Etüden, Schuberts Variationen aus dem D-moll-Streichquartett und Brahms' Variationen über ein Thema von Händel. Drei gute Beispiele, aber doch nur Beispiele. Dennoch bildet dieses Kapitel und der sehr gelungene dritte Abschnitt »Versuch einer romantischen Variationen-Typenreihe«, die zwei Brennpunkte der Untersuchung. In letzterem Abschnitt zeigt er 7 melodische, 6 harmonische und 3 rhythmische Typen auf, in denen sich die einzelnen Variationen der sehr zahlreichen Werke der 9 Meister bewegen.

Um diese zwei wichtigsten Abschnitte legen sich allgemeine Stilbetrachtungen, die sich bei dem bekannten dehnbaren Begriff »Romantik« etwas schwierig ausnehmen. Doch wird Friedland ihrer durch seine riesige Belesenheit Herr.

Bei der Analyse des Schubertschen Quartettsatzes darf ich einen Tadel nicht unterdrücken, der weniger den Verfasser als die landläufige Formenlehre trifft. Diese zählt nämlich bei Teilwiederholungen die Takte niemals, wie es sich gehört, doppelt. Als ob der Zuhörer wissen könnte, ob eine zweimal gehörte Periode in den Noten wegen Papierersparnis durch Wiederholungszeichen eingeschlossen ist, oder vielleicht bei einer geringfügigen Variante ausgeschrieben ist! So ist also auch das Schubertsche Thema nicht 8- und 16taktig, sondern 2×8- und 2×16taktig. Durch die Außerachtlassung dieses Sachverhaltes passiert es dem Verfasser, daß er sechs Variationen zählt, während Schubert nur fünf geschrieben hat. Die von Friedland als sechste bezeichnete ist einfach die Wiederholung des II. Teiles, die hier ausgeschrieben ist, weil der Meister die letzte (fünfte) Variation in die Koda überleiten wollte, wobei er in der sonst unveränderten Wiederholung des Teiles diesmal die Figurationen abebben läßt. Die ganze fünfte Variation ist aber nicht länger als die anderen, wenn die Quartettspieler ihre nichtswürdige Gewohnheit, Teilwiederholungen auszulassen, ablegen.

Sehr gelungen ist dem Verfasser der vierte Teil seiner Arbeit, in dem er den Persönlichkeitsstil der neun Meister, wie er sich in ihren Variationenwerken offenbart, klar und treffend herausarbeitet. *Alfred Lorenz*

KARL LAUX: *Joseph Haas.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Der Lebensgang dieses sich mit Recht allgemeinster Verehrung erfreuenden Tonmeisters konnte mit wenigen Zeilen abgemacht werden. Der Hauptwert dieses etwas über 100 Seiten umfassenden, mit vielen Notenbeispielen versehenen Buchs liegt in der Besprechung der sehr mannigfaltigen, die Oper bisher nicht erfassenden Haasschen Werke, eine Besprechung, in die vielfach sehr verständnisvolle Hinweise auf die sonstige zeitgenössische Musik eingestreut sind. Sehr vermißt man ein Register der vorkommenden Persönlichkeiten;

an Stelle eines Sachregisters sind wenigstens in dem Werkeverzeichnis die Seiten angegeben, auf denen die Werke besprochen sind. Gern hätte ich gesehen, wenn der Lehrtätigkeit von Haas, der sich für seine Schüler wahrhaft aufopfert, ausführlich gedacht worden wäre; ich vermisse auch ein Wort über seine hingebende Tätigkeit für den Allgemeinen Deutschen Musikverein. Hübsch ausgeführt ist, wie der Regerschüler Haas immer mehr ein Eigener geworden ist. Dirigenten empfehle ich nachzulesen, was über seine m. E. immer noch viel zu wenig beachteten Orchesterwerke gesagt ist; Ehrenpflicht jedes Orchesters wäre es, zum mindesten die Suite in Variationenform immer wieder vorzuführen. Ausführlich ist das neue Volksoratorium »Die heilige Elisabeth« behandelt, mit dem Haas keineswegs seinen einzigen Beitrag für die religiöse Musik geliefert hat. Er ist ja auch sehr mit Recht zum Präsidenten der 1930 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik gewählt worden; er ist bekanntlich der Sohn eines katholischen Schullehrers und Organisten und hat selbst jahrelang im Volksschuldienst gestanden, bis er 1911 an das Konservatorium in Stuttgart berufen wurde. Seit 1921 aber wirkt er in München, wo er einst Regers Unterricht genossen hat, als eine der geschätztesten Lehrkräfte der Akademie der Tonkunst. Zu danken haben wir es ihm, daß er vielfach auch die Hausmusik bereichert hat; seine Kinderlieder und Klavierstücke für Kinder seien hier in Erinnerung gebracht. Seit Ende 1919 erscheinen seine Kompositionen fast ausschließlich im Schottschen Verlage. Sehr mit Recht gedenkt Laux auch des Begründers des Wunderhornverlags, der die Bedeutung von Haas sehr bald erkannt hatte. Ein Irrtum aber ist es von dem Verfasser, daß Haas von Reger an den Verlag Bote & Bock empfohlen worden ist; es war dies der Verlag Lauterbach & Kuhn in Leipzig, der später an jenen Berliner Verlag übergegangen ist. Dieser besitzt daher einige der ersten Werke von Haas, u. a. die ganz köstlichen Sonatinen für Klavier und Violine op. 4, die Laux nur mit wenigen Zeilen gewürdigt hat. *Wilhelm Altmann*

ERDMANN WERNER BÖHME: *Die frühdeutsche Oper in Thüringen.* Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock. Verlag: Emil und Dr. Edgar Richter, Stadtroda i. Thür.

Diese gründliche, aus dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Greifswald hervorgegangene Studie unternimmt zum ersten Male den Versuch zusammenfassender Darstellung der thüringischen Operngeschichte vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Abklang des Barock. Die Forschung mußte sich dabei zum größten Teile auf noch wenig geebnetem, lediglich von einigen Spezialabhandlungen flüchtig abgetastetem Boden bewegen. Auch der Umstand, daß Thüringen damals ein Musterbeispiel verwinkeltster Kleinstaaterei bot, erschwerte die Aufgabe. So sieht sich der Verfasser genötigt, den Opernspielplan von nicht weniger als 25 Bühnen in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen. Dabei konnte er sich zumeist nur auf die Textbücher und spärliche Kompositionsreste stützen. Doch erlauben diese den Schluß, daß sich auch in der frühdeutschen Operngeschichte Thüringens das allgemeine Bild des deutschen Kulturbarocks widerspiegelt: vorwiegend italienischer Einfluß, der bei den »Singballeten« durch französische Vorbilder abgelöst wird. Wesentlich für die mitteldeutsche Entwicklung erscheint die rege Pflege der musikdramatischen Kleinformen, zu der sich die Höfe infolge ihrer begrenzten Mittel oft veranlaßt sahen. Hier gelangt bisweilen sogar ein bodenständiges Element zum Durchbruch, jedoch so zarten Keimes, daß es nicht in die allgemeine Entwicklung zu größerem Wirkungsbereich hinüberzuwachsen vermag. — Es liegt im Wesen der Arbeit, daß in ihr das Aufzählungsmäßige und Archivalische einen breiten Raum einnimmt; in der Erschließung und Sichtung des umfangreichen Materials bedeutet sie in der Tat einen gewichtigen Baustein zur Gesamterfassung der Epoche.
Wilhelm Zentner

JOSEPH M. MÜLLER-BLATTAU: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge.* Mit einem Notenanhang, einem Beispielverzeichnis und einer gesonderten Abhandlung über J. S. Bachs »Kunst der Fuge«. 2. verm. und verb. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Verfasser hat klugerweise der Versuchung widerstanden, seine bestbekannten »Grundzüge« zu einer umfassenden Darstellung des Gegenstandes auszubauen. So behält das Buch seinen besonderen Reiz, die Fähigkeit, zum Nachdenken und Weiterarbeiten anzuregen, und bietet zudem in klarer, eindringlicher Form alles, was zunächst zum Thema zu sagen ist. Die neue Auflage hat sich gewissen-

haft bemüht, mit der Forschung Schritt zu halten. Mancherlei ist noch eingearbeitet worden, über Einzelheiten hinaus ist auch Grundsätzliches überprüft worden. So wurde der Begriff »Musica reservata« für das 16. Jahrhundert gänzlich ausgeschaltet. Zu etwas weiterem Ausbau des Inhalts sah sich der Verfasser für die Zeit von der Klassik an veranlaßt. Ganz neu ist dann eine angehängte Abhandlung über Bachs Kunst der Fuge, eine Art Rechenschaftsbericht über die Auseinandersetzung unserer Zeit mit dem Werk und zugleich ein Wegweiser zu erneuter Beschäftigung mit ihm. Dankbar begrüßt man des weiteren ein Verzeichnis der wichtigsten Beispielsammlungen zur Geschichte der Fuge, wie ja schon die angehängten, um einige vermehrten Notenproben wesentlich der Veranschaulichung des Textes dienen. Bei der Besprechung der älteren Fantasie hätte vielleicht noch auf O. Deffners Arbeit über diesen Gegenstand (1928) hingewiesen werden können. Jedenfalls wird Müller-Blattaus Buch in seiner neuen Gestalt erst recht ein Ehrenplatz in der Geschichte der musikalischen Formen zukommen. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

MAXIM JACOBSEN: *Der moderne Violinpädagoge.*

Die Erfolge des seit zwei Jahrzehnten in Berlin lebenden und wirkenden Violinpädagogen Jacobsen sind in Fachkreisen nicht verborgen geblieben. Es handelt sich bei ihm nicht nur um einen der mehrfach anzutreffenden, gediegenen Kenner und Lehrer des Violinspiels, sondern um eine violinpädagogische Ausnahmeerscheinung, welche die Besessenheit für die Aufgabe mit dem didaktischen Spürsinn des geborenen Lehrmeisters vereinigt und als Künstler dazu die spezielle, schöpferische Begabung mitbringt.

Das ist das kurze Resümee all der glänzenden Urteile und Anerkennungen, die von Geigern wie Busch, Flesch, Kreisler, von Violinpädagogen wie Berber, Hess, Hubay, Sevcik und anderen ausgesprochen worden sind, nach Durchsicht der vier Hefte »Technische Paraphrasen über Kreutzer-Etüden« von Jacobsen (W. Zimmermann-Leipzig). Was diese kompetenten Violinmeister geäußert haben — Sevcik z. B. schrieb einen herzlichen Brief mit Worten höchster Bewunderung —, braucht hier nicht wiederholt zu werden, reizt aber zu einigen musikkritischen Betrachtungen über die Studienwerke. Sie sind unlängst durch zwei Hefte »Paraphrasen über Kayser-Etüden« (Zimmermann), Vorstudien zu den Kreutzer-Paraphrasen, ergänzt worden, so daß jetzt eine progressiv in sechs Heften sich aufbauende Virtuosenschule des Violinspiels von Jacobsen vorliegt.

Die »*Kleinen technischen Paraphrasen über Kayser-Etüden*«, die den Elementarunterricht begleiten und die Stufe der höheren Fertigkeit vorbereiten, stützen sich mit Absicht auf ein populäres, überall gebrauchtes Etüdenwerk. Um nämlich den technischen Zweck dieser Etüden zu erweitern, namentlich in bezug auf die bei Kayser zu kurz gekommene Schulung in Doppelgriffen, im Lagenwechsel und im Rhythmus, und um die manchmal reichlich trockene Materie durch musikalisch reizvollere Varianten zu beleben. Der manuelle Zweck steht also durchaus nicht im Vordergrund. Diese Studien sollen direkt auf die Kreutzer-Etüden und auf die Kreutzer-Paraphrasen Jacobsens vorbereiten.

Das Hauptwerk an violin-technischem Lehrmaterial und musikerzieherischem Inhalt sind aber die »*Technische Paraphrasen über Kreutzer-Etüden*«. Die ersten beiden Bände dienen hauptsächlich der virtuosen Ausbildung der linken Hand; Band drei und vier bezwecken die Höchstausbildung der Bogentechnik. Jacobsen hat den Kreutzer-Etüden charakteristische Wendungen entnommen und zu den vielfältigsten, oft ganz anders gearteten, einem anderen Übungszweck dienenden Varianten verarbeitet. Dabei Schwierigkeiten, kniffliche Stellen aus Meisterwerken vorwegnehmend, sie womöglich durch Übersteigerung ganz mühelos machend. Die Paraphrasen sind infolge dieser technischen oder rhythmischen Bezüglichkeit auf die wichtige Literatur des Geigers von eminentem Nutzen für die künstlerische Ausbildung des Schülers. Ganz unmöglich ist es, mit knappen Worten die Fülle des Gebotenen anzudeuten, auf das im technischen und musikalischen Sinn vielseitig behandelte, umfassende Übungsmaterial einzeln einzugehen. Nach Absolvierung dieser Studien soll der Eleve keine Spielschwierigkeiten in Meisterwerken mehr kennen und der künstlerischen Seite der Aufgabe sein Hauptaugenmerk zuwenden können*).

*) Daß Maxim Jacobsen sich auch als Herausgeber Verdienste erwarb, erweisen seine bei C. F. Peters erschienenen »*Alte Meisterweisen*«, die in 4 Heften Originalwerke für Violine und Klavier

Das Problem liegt ja tiefer, als gemeinhin geglaubt wird. Für jeden ausübenden Musiker ist die spielend freie, autonome technische Bereitschaft allererste Voraussetzung zur starken, nachschaffenden Leistung. Die immer wieder nachzufeilende, auf volle Höhe zu bringende Technik beansprucht tägliche Mühe. Wohl kann man Virtuosität durch mechanischen Drill herbeiführen, wohl die schwierigen Vortragswerke so lange üben, bis sie sicher sitzen. Aber mit diesen Methoden verdorrt allmählich der künstlerische Geist, erstarrt die Persönlichkeit zum leerlaufenden Mechanismus. Die Bedeutung der Virtuosenstudien von Jacobsen liegt nun darin, daß sie den Übenden nicht nur technisch vortrefflich fördern, sondern dabei auch fortwährend anregen, seine Musikantenfreude erhalten, seine Selbstsicherheit als Spieler wecken und steigern, so daß im Stadium höchster Sicherheit er tatsächlich die Technik beherrscht und nicht die Technik ihn. *Karl Westermeyer*

RICHARD STRAUSS: *Gesänge des Orients.* Für eine Singstimme und Klavier, op. 77. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wenn sich in der Beschränkung, also in der kleinen geschlossenen Form, erst der Meister zeigt, so sind diese Gesänge Meisterwerke. Nicht leicht zu behalten, denn sie verlangen vom Sänger und dem Begleiter vollendetes Können. Die breitgeschwungene Kantilene, durch kürzere und längere melismatische Bogen gestreckt, setzt eine voll ausgebildete Atemtechnik voraus, die Begleitung Finger, die den hymnischen Ton und die Hurtigkeit des Vogelflugs aus den Tasten zu zaubern vermögen. Auch der Stimmumfang, wie er in der »Ariadne« vorgebildet ist, entzieht diese Lieder dem Durchschnittssänger. Kurz, nichts was gut und teuer ist, hat Strauß hier verschmäht. Mit der ihm eigenen Souveränität schaltet er mit allen Mitteln, die Mensch und Instrument hergeben können, um kleine künstlerische Gebilde zu schaffen, bei denen die sonst so oft peinlich fühlbare Grenze zwischen Wollen und Können vollständig verwischt ist. Nachdichtungen Hans Bethges aus dem Persischen und Chinesischen, die schon öfter zur Komposition gereizt haben — man denke nur an die bedeutendste Vertonung, Gustav Mahlers »Lied von der Erde« —, liegen den Liedern zugrunde. Manches Gedicht entbehrt nicht der Rhetorik, die das Gefühl in klingende Worte einschachtelt. Aber Strauß holt das Gefühl heraus, bannt es in die Melodie und verweist die Rhetorik in den virtuosen Klaviersatz, der ausmalt und ausführt. Man ist oft hingerissen von kleinen Zügen, die wie selbstverständlich anmuten, aber nur von einem genialen Künstler gefunden werden konnten. Man sehe sich daraufhin das Lied »Liebesgeschenke« an, dem die musikalische Vorstellung des Schwalbenfluges die Physiognomie gibt, oder den strahlenden Übergang in das helle C-dur an der Stelle »aus deinen Augen fließt das wundervolle Licht!« im vierten der Lieder »Die Allmächtige«. *E. Rychnovsky*

von Joh. Adam Birkenstock, De Tremais, Pietro Locatelli und Gaetano Pugnani vereinigen.
Die Schriftleitung.

JOHANN VIERDANCK: *Spielmusik für zwei und drei Violinen oder andere Melodieinstrumente;* herausgegeben von *Hans Engel.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Das Heft eröffnet eine Reihe »Denkmäler der Musik in Pommern«, und es ist in der Tat mit seinen nur 20 Seiten gleichwohl ein kleiner Denkmälerband mit allem Zubehör: Vorwort, historischer Einführung, Originaltitel, Register und Revisionsbericht. Darüber hinaus enthält die Ausgabe eine Spielanweisung mit Besetzungs- und Ausführungsvorschlägen. Damit ist sie mehr als nur historische Quelle, nämlich unmittelbar gebrauchsfähiges Spielmaterial. Der Inhalt ist eine Auswahl aus den 14 Sätzen ohne Generalbaß, mit denen eine Sammlung »Kleiner musicalischer Sachen« des Stralsunder Marienorganisten vom Jahre 1641 beginnt: Bicinien und Tricinien für Violinen oder Zinken. Sie werden — wie schon diese knappe Auswahl zeigt — satztechnisch recht verschiedenartig angelegt; bald in vorwiegend imitierendem Wechselspiel mit eingestreuten vollstimmigeren Akkorden (Sonata Nr. 1, auch durch die Doppelgriffe als ausgesprochenes Geigenduo kenntlich). In anderen Sätzen (zweistimmige Capricci Nr. 2 und 3) tritt eine Vorliebe für ausgedehnte Terzen-Parallelführung hervor; die dreistimmigen (Capriccio Nr. 4 und 5) zeichnen sich dadurch aus, daß die ruhiger gehaltene Unterstimme durch alle drei Parte wandert, so daß keiner der Spieler von der Teilnahme am bewegteren motivischen Leben der beiden Oberstimmen ausgeschlossen ist. Man kann nur wünschen, daß die so klug disponierten und absichtlich leicht gehaltenen Stücke ihrem alten Zweck wieder zugeführt werden, »jungen Musicis die Zeit

damit zu vertreiben« und zur Übung zu dienen. Der Neudruck folgt genau, mit dem Verzicht auf Taktstriche vielleicht zu genau, dem in Einzelstimmen gedruckten Original. Bei der Lässigkeit alter Vorlagen in bezug auf Akzidentien hätte an manchen Stellen, namentlich unmittelbar vor Kadenzen mit dem Subsemitonium, vielleicht die Freiheit einer Erhöhung einzelner Noten angedeutet werden können. In Nr. 1, Takt 78, sollte die zweite Note der Oberstimme wohl f statt d heißen, in Nr. 2, Takt 33, die zweite Takthälfte wie an allen Parallelstellen in beiden Stimmen punktiert gespielt werden. Diese Spielmusik wird trotz ihrer herben Harmonik und teilweise ungelenken Stimmenführung Freunde gewinnen, nicht nur als bedeutsames Dokument des frühen deutschen Violinspiels, sondern vor allem als willkommene Aufgabe für die solch schlichter und aufrechter Instrumentalkunst zugeneigten Spielkreise der heutigen musizierenden Jugend. Engels Ausgabe beruht ebensowohl auf historischem Wissen wie praktischer Erfahrung und ist ein Beispiel dafür, wie innig sich beide durchdringen müssen, um der Forschung wie dem Leben dienende produktive Arbeiten hervorzubringen. *Peter Epstein*

ERNST PEPPING: *Deutsche Choralmesse für sechsstimmigen Chor a cappella. — Sprüche und Lieder für gemischten Chor a cappella.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Die deutsche Choralmesse besteht aus sechs Teilen, wobei der Cantus firmus von sechs Chorälen als Grundlage zur Ausgestaltung der verschiedenen Stücke dient. Sehr glücklich kontrastieren die einzelnen Teile miteinander. Pepping gestaltet mit erfahrener Hand, setzt vielfach Frauenchor gegen Männerchor. Seine lineare Polyphonie trägt immer dem Zusammenklang Rechnung, es fehlt nicht an kühnen Überschneidungen, doch wird eine strenge Architektonik gewahrt. Als besonders gelungen muß der fünfte Satz über den Choral »O Lamm Gottes unschuldig« bezeichnet werden. Er ist von lapidarer Einfachheit, in großen Linien ziehen sich die Gesangsbögen, und die Herbheit des Ausdrucks hat einen fast mystischen Einschlag. Dabei besitzt dieses Stück eine höchst komplizierte Anlage, indem an einigen Stellen ein Doppelkanon den Cantus firmus umrankt, dessen Thema in der Verkürzung gleichzeitig Thema des einen Kanon ist. Die »Sprüche und Lieder« reichen vielleicht nicht ganz an die Intensität der Choralmesse heran. In ihnen tritt die Technik des erprobten Chorkomponisten mehr in den Vordergrund als die musikalische Erfindungskraft. Alles in allem aber gehört Pepping zu den bemerkenswertesten Vokalkomponisten unserer Zeit. *Kurt von Wolfurt*

WALTER JESINGHAUS: *Kleines Trio für Violine, Viola und Violoncell* op. 32A. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.
Paul Hindemith gewidmet, daher in dessen Stil und mit Bevorzugung der Bratsche. Vier gar zu kurze, ganz amüsante Sätze, meist nur aus 31 Takten bestehend; besonders bei dem stimmungs- und gefühlvollen Larghetto, das durchaus romantisch wirkt, muß man die Kürze bedauern. Hat es überhaupt Zweck, mit derartigen Miniaturstückchen an die Öffentlichkeit zu treten, besonders wenn man, wie dieser Tonsetzer, sehr wohl imstande wäre, für längere Zeit zu fesseln? Die Intonations- und rhythmischen Schwierigkeiten dieses Trios sind keineswegs übermäßig.
Wilhelm Altmann

GIOVANNI GABRIELI: *Drei Motetten.* — PIERRE DE LA RUE: *Requiem und eine Motette*, Heft 10 und 11 der Sammlung »Das Chorwerk«, herausgegeben von Friedrich Blume. Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Angesichts einer wahren Hochflut von Neuausgaben alter Musik erhebt sich die Frage, inwiefern diese augenblickliche Strömung geeignet ist, zeitgenössische Kunst zu beleben oder zu überschwemmen. Der Musikhistoriker wird Neuausgaben wie die vorliegenden dankbar begrüßen, erlauben sie ihm doch, sich bequemer als bisher mit der älteren Materie bekanntzumachen. Da die neuedierten Werke aber fast sämtlich der geistlichen Kunst angehören, bleibt die Frage offen, wieweit sie für die heutige Praxis nötig und wertvoll sind. Es ist doch unbestreitbar, daß solche und ähnliche Werke derartig zweckhaft an die Kirche gebunden sind, daß aus solchen Stücken bestrittene Konzertabende, wie man sie jetzt mitunter erleben kann, bei der überwiegenden Mehrzahl der Zuhörer ein gelindes Grausen und dieselbe Langeweile erwecken, als wenn man gezwungen ist, einen ganzen Abend hindurch Militärmärsche, ebenfalls Zweckmusik ersten Ranges, über sich ergehen zu lassen. Andererseits bleibt es unbestritten, daß solche Musik trotzdem für die Ausführenden selbst noch heute eine Quelle größten Genusses und innerster Befriedigung sein kann, und schon diese

Tatsache allein rechtfertigt den Ausgrabungsdrang unserer Zeit. *Richard Petzoldt*

EKKEHART PFANNENSTIEL: *Sing- und Stegreifspiel mit Kindern.* Werkschriften des Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege in Berlin, herausgegeben von Herman Reichenbach, 1. Band. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Ekkehart Pfannenstiel, der bekannte Professor an der Pädagogischen Akademie in Cottbus, berichtet hier aus seiner Arbeit an der Jugendmusikschule in Berlin-Charlottenburg über vier verschiedene Typen von Sing- und Stegreifspielen mit Kindern. An zwei Märchenspielen, einem »Gegenwartsspiel« und einem von einem Kind ganz allein erfundenen Spiel zeigt der Verfasser, wie er die Kinder völlig frei spielen und improvisieren ließ, wie sich dabei feste musikalische Formen fixierten und er damit zugleich allen planmäßigen pädagogischen Forderungen gerecht wurde. Es handelt sich um reinstes Spiel, Theaterspiel im unverfälschten Sinn in freier Improvisation, aus den Kindern heraus-, und nicht umgekehrt von den Erwachsenen in die Kinder hineingelegt. So werden die eigenen schöpferischen Elemente in den Kindern geweckt und gebildet. Das Buch ist überaus lebendig, mit einer herzlichen Liebe und einem tiefen inneren Verständnis der Kinderseele geschrieben. Man kann ihm in pädagogischen Kreisen nur weite Verbreitung wünschen. In den Schlußbemerkungen bietet der Verfasser wertvolle Anregungen und Ausblicke auf weitere erzieherische Arbeit. *Karl Wörner*

OTTO SIEGL: *Eines Menschen Lied.* Nachgelassene Gedichte von Ernst Goll für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel ad lib. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Diese Kantate ist das beste, was ich von Siegl kenne. Es ist ein durchaus empfundenes, künstlerisch echtes und starkes Werk. Die Wärme für das Wort des jung verstorbenen Dichters Ernst Goll, die aus den einleitenden Worten des Komponisten spricht, ist auch in seiner Musik zu spüren. Gleich der erste Chor »Königszug« ist von großer Schönheit. Er hat jenen auch den Textworten eigenen hymnischen Schwung, der — von knappen und einprägsamen melodischen Wendungen getragen — niemals schwülstig oder unsauber pathetisch ist. Gewisse stilistische Merkmale und Ausdrucksformen, so die Bevorzugung von Quintklängen, die Hinneigung zu Kirchentonarten und anderes teilt das Werk mit manchen anderen der heutigen Chorliteratur. Doch soll damit keine Abhängigkeit, sondern nur eine allgemeine geistige Haltung bezeichnet sein. Als besonders schön empfinde ich neben dem erwähnten »Königszug« die Chorfuge Nr. 6 mit ihrem quasi phrygischen Thema und das mehr regersche, von expressiver weitintervalliger Motivik erfüllte »Weingartenlied«. Ausgemerzt aber müßte der cis-moll-Tanz (Seite 28) werden. Er ist in seiner melodischen Belanglosigkeit, seiner aufdringlichen Viertaktsymmetrie und seiner kahlen Homophonie allzu billig. Von dieser einen kleinen Einschränkung abgesehen, muß dem Werk nochmals ein reiches Können konzediert werden. *Kurt Westphal*

C. PH. EM. BACH: *Sonaten in C-dur und D-dur für Gambe und unbezifferten Baß.* Bearbeitung für Violoncell und Klavier von *Paul Klengel.* (Kammersonaten Nr. 6 und 7.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Breitkopfsche Sammlung, die auf jeden wissenschaftlichen Apparat verzichtet, ist nicht für den Historiker, sondern für den ausübenden Musiker gedacht und soll wahrhaft qualifizierte Musik der Vergangenheit dem aktuellen Gebrauch erschließen. Es ist darum nicht nach der entwicklungsgeschichtlichen Funktion, sondern einzig nach dem kompositorischen Rang zu fragen. Der ist hier beide Male so gering, daß die Ausgrabung kaum lohnt. Die melodische Erfindung wirkt dürftig und konventionell, dabei merkwürdig kurzatmig; die Linie fügt sich aus kleinen, stets kadenzwilligen Phrasen, ohne daß die Abfolge der primitiven Einzelereignisse eine besonders zwingende Form zuwege brächte. Von neuem, ursprungsstarkem Sonatengeist wird man wenig finden; nicht mehr aber auch von der Rokokograzie, die den Ruhm Philipp Emanuels ausmacht und die wir uns vielleicht von Mozart aus retrospektiv allzu romantisch konstruiert haben. Schöne Einzelheiten, wie der Schlußgedanke im Arioso der D-dur-Sonate, Kuriositäten, wie eine querständige Stelle im Finale der anderen, erfreuen das zärtliche historische Auge, vermögen aber das akustische Bild des Ganzen nicht wesentlich zu verändern. Die Bearbeitung ist so diskret, wie man es heute von Interpretationen begleiteter Stücke aus der Generalbaßpraxis fordert. Immerhin könnte ich mir denken, daß hier, um die Sonaten einigermaßen unterhaltsam zu machen, der Klavier-

part einmal reichere Behandlung erfuhr, als ein moderner Bearbeiter nach den Stilkontroversen der letzten Jahre sie wagt. Daß die Bezifferung des Basses im Original fehlt, dürfte zumindest die Deutung zulassen, daß Philipp Emanuel Bach der Improvisation hier einige Freiheit lassen wollte — es sei denn, daß er die harmonische Ausführung für selbstverständlich hielt. Probleme stellt sie allerdings nicht.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MARIA BACH: *Japanischer Frühling.* — *Narrenlieder.* Lieder für Gesang und Klavier. Verlag: L. Doblinger, Wien.

Maria Bach kommt uns diesmal in der japanischen »Kirschblütenweis'« und in der Bierbaumschen »Narrenweis'«. Sie müßte keine Frau sein, wenn die Blütenpoesie der altjapanischen Verse ihrer Empfindung nicht näher lägen. Hier zaubert sie Spitzengewebe von schillerendster Fluoreszenz hervor. Um die Duftigkeit und Unbeschwertheit ihres Vortrages dürfte sie mancher »Herr der Schöpfung« beneiden. Dennoch entspricht es wieder ganz der weiblichen Natur, daß sie vor dem »Schaffen« der Assimilation einer fremden, in sich geschlossenen und schon vorhandenen geistigen Welt bedarf, die sie nach einem glücklichen Angleichen weiterführt. Entspricht diese Welt der weiblichen Natur wenig, oder gar nicht, so ergeben sich als Resultat Schöpfungen wie ihre Narrenlieder, die sich in den hergebrachten musikalischen Requisiten des Narrentums: Sprüngen, Kapriolen, kurzen Septimenvorschlägen usw. ziemlich erschöpfen, wenn sie auch mit noch so staunenerregender Virtuosität uns »umgaukeln«.

Friedrich Herzfeld

WILHELM KIENZL: *Sechs Lieder vom Glück* für hohe Frauenstimme, op. 111. *Sechs Gesänge* für mittlere Stimme, op. 114. Verlag: Josef Weinberger, Leipzig.

Wenn man diese Lieder, die nur in ganz vereinzelten dramatischen Abschnitten ein strenges Formschema auflockern, auf ihren Gefühlsgehalt untersuchen will, so neigt das Zünglein der Waage verschiedentlich bedenklich nach »Sentimentalität« hinüber. Stärkeren Persönlichkeitswert wird man vergebens suchen, doch läßt sich nicht leugnen, daß sie mit tüchtigem Können dankbar und wirkungssicher gemacht sind. Um die etwas altmodische Struktur zu verdecken und damit der Banalität zu begegnen, ist stellenweise die Singstimme etwas gewaltsam harmonisch abgebogen. Dennoch sind die meisten Linien aus echt kantablem Gefühl geboren, so daß häufig zur Rundung Textwiederholungen herangezogen werden.

Das erste der beiden Werke macht von der Höhenlage sehr sparsam Gebrauch. Unter den größtenteils hübschen Stücken erscheint die belanglose und etwas triviale Komposition eines alten Weihnachtsliedes (streng strophisch) recht überflüssig. Das zweite Heft wird eröffnet mit der Vertonung eines Gedichtes von Franz Schubert; der ganze Duktus ist aber allzusehr in die chromatisierende Sphäre des »Tristan« abgeglitten. Im poetischen Epilog stört die vorzeitige Zäsur auf der Tonika. »Am Opferherd« (Richard Dehmel) vermag die dichterische Vorlage nicht völlig zu erschöpfen; entfernter Anklang an Straußens »Cäcilie« kann aber doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Schwungkraft nicht unbedingt hemmungslos ist. Naturgefühl findet nicht stets reinsten Ausdruck; am leichtesten werden noch die heiteren Gaben, in denen das Eklektische der Romantik mehr zurücktritt, die Gunst nicht übermäßig Anspruchsvoller erobern können.

Carl Heinzen

FRANK MARTIN: *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* über irländische Volkslieder. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Hier wird auf altes musikalisches Volksgut zurückgegriffen, dem die Harmonik des späteren Volksliedes noch vollkommen fremd ist. Man würde den Charakter dieser Musik verfälschen, wollte man sie gewaltsam in ein ihren Gesetzen widersprechendes Gewand hüllen. So paßt sich die diskret untermalende Begleitung, die sich über weite Strecken auf die Abwandlung eines charakteristischen Akkords beschränkt und nur vorübergehend Anteil an der thematischen Struktur nimmt, der Hauptstimme glücklich an, ihre Wirkung geschickt zu gesteigerter Geltung bringend.

Roland Tenschert

ZUM 150. TODESTAG VON JOHANN CHRISTIAN BACH
(† AM 1. JANUAR 1782 IN LONDON)

Am 1. Januar 1932 beging die musikalische Welt den 150. Todestag von *Johann Christian Bach*, dem sog. „Mailänder" oder „Londoner" Bach. Erst in neuerer Zeit wurde die Bedeutung dieses von Mozart bewunderten Vorläufers der Wiener Klassik entdeckt, der als der Bachschen Kunsttradition angeblich entfremdet und „verwelscht" über 100 Jahre lang unbeachtet blieb. Und doch war dieser jüngste und fruchtbarste unter den vier Musikersöhnen Johann Sebastians vielleicht der genialste. Nach dem Tod des Vaters erhielt er seine Ausbildung bei seinem Bruder Philipp Emanuel, siedelte als junger Mann nach Mailand über, erhielt hier im Jahre 1760 nach seinem für einen Bach immerhin verwunderlichen Übertritt zur katholischen Kirche das Amt des Domorganisten, wurde Schüler des berühmten Padre Martini und rasch bekannt als Opernkomponist. Vom Jahre 1762 bis zu seinem frühen Tod wirkte er als weltberühmter Kapellmeister der englischen Königin in London. — Von seinen zahlreichen Werken (Opern, Konzerten, Sinfonien und Kammermusik) sind, dank der Forschertätigkeit von Männern wie Fritz Stein, Ludwig Landshoff, Fritz Tutenberg u. a., in den letzten Jahren eine ganze Reihe wieder ins Leben getreten und unter ersten Dirigenten im In- und Ausland erklungen. Hier sei nur an die bei Peters erschienenen viel gespielten 3 Sinfonien, die beiden Cembalo-Konzerte, die Sammlung herrlicher Bel Canto-Arien oder die bereits Mozarts sublime Sinnlichkeit atmenden Klaviersonaten erinnert. Christian Bach war ein typischer Meister des Rokoko, und sein Stil spiegelt den fein geschliffenen, prickelnden Geist dieses Zeitalters und seine galanten Schwärmereien auf fesselnde Weise wider.

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Odeon

Meeting der Sangesgrößen: *Leo Slezak*, einst Mahlers und der Wiener Hofoper Stolz, jetzt Protagonist der federleichten Muse und Apostel der jüngsten Plattenprofiteure Offenbach und Millöcker, verleibt jenen mit der »Legende des Blaubart«, diesen mit »Das waren Zeiten«, einer für den Gasparone geschaffenen Einlage, dem Archiv konservierter Musik ein (O-11565). Slezaks Vortrag ist frischer und spritziger als seine Stimme; *Richard Tauber*, der zwei Nummern aus »Hoffmanns Erzählungen« spendet, hat mehr Stimme, weniger Vortrag, doch steht zu fürchten, daß die Liebhaber dieses Lieblings der Götter diesmal nicht so ganz aut ihre Kosten kommen (O-4999). *Georg Baklanoff* zieht das Lied der Wolgaschlepper allzusehr durch die Dumpfheit der Melancholie; bei der anderen russischen Volksweise »Im Gefängnis« läßt uns der Sänger ein wenig freier atmen (O-11556). *Gitta Alpar* entschwebt den Seichtheiten der Operette auf den Flügeln von Meyerbeers »Schattentanz«. Das Brillantfeuerwerk ihres Ziergesangs läßt den Hörer Schmerz empfinden darüber, daß ihre Kunst der seriösen Oper verlorengegangen ist (O-6800).

Parlophon

Mit zwei Duetten — ihr Partner ist Herbert Ernst Groh — aus Millöcker-Mackebens »Dubarry« führt uns selbige Frau Alpar treffsichere Beispiele aus ihrem jetzigen Betätigungsfeld vor (B 48100). *Gerhard Hüschs* hellem hohen Bariton liegt die Registerarie nicht recht; oder ist es ein Vorurteil des Hörers, daß er für den Vortrag einen vollsaftigen Baß und die Belebung durch einen ansprechenden Schuß Humor beansprucht? Überdies ist die Orchesterbegleitung fadendünn (B 48106). Das *Edith Lorand-Orchester* gibt Johann Straußens »Perpetuum mobile«, den schon arg verwelkten Orchesterscherz, und Fritz Kreislers »Schön Rosmarin« zum Besten. Man hat der begabten Geigerin und ihren exakten Helfern schon freudiger applaudieren können (B 48108).

Brunswick

Ist das noch Musik, was »Ben Bernie and his Orchestra«, was das »Brunswick Concert Orchestra« mit und ohne Vokal- und Sprechbeilage unter den Titeln »Mei«, »Sweet und lovely« (A 9154), »I surrender, dear«, und »Stardust« (A 5106) darstellen? Hat man das

nicht schon hundertfach gehört? Wie schwach sind doch die Unterscheidungsmerkmale zwischen all diesen Jazzerzeugnissen von meist ungenannten Tondichtern, die im Einfall, im Rhythmus, im Raffinement der Instrumentation und im Erfinden aller möglichen geräuscherzeugenden Akzessorien sich wie ein Ei dem anderen ähneln und immer wieder Amüsiermenschen finden, die ihren Vorträgen lauschen! Ja ja, es ist noch Musik, vielleicht aber nur deshalb, weil sie so ausgezeichnet interpretiert wird.

Grammophon

Händels 4. Orgelkonzert in F-dur meistert *Alfred Sittard*; er bietet den sehr starken ersten und den etwas schwächeren vierten Satz. Die bespielte Orgel bleibt ungenannt; sie ist registerreich, und der vollendete Vortrag von tiefgehender Wirkung (95426). *Hans Pfitzner* greift jetzt häufiger zum Dirigentenstab. Das Vorspiel zum 1. Akt seines Palestrina zu hören, bereitet erlesenen Genuß (95459). Auch *Julius Patzak* begegnet man gern wieder, wenn man ihm auch eine gewähltere Literatur gewünscht hätte als die Arie aus der »Martha« und das mit Hedwig von Debitzka gesungene Trinklied aus der »Traviata« (90180). Franz Baumann erfreut seine Gemeinde mit zwei Liedern populärster Herkunft (24363). An der »Dubarry« erproben ihre Stimmfähigkeit nun auch andere Kehlen, die der Rita Georg und des Marcell Klaß (24380); und damit Offenbach nicht fehle, lege man als Postludium die »Fantasie«, verschönerndes Etikett für Kompottpourri, aus Hoffmanns Erzählungen auf die Drehscheibe (Alois Melichar und die Berliner Philharmoniker sind am Werk: 24353). Hoffe, lieber Leser und Hörer, daß der nächste Monat etwas weniger Operetten bescheren möge.

Felix Roeper

DIE PHOTOCOPIE UND IHRE ANWENDUNG IN DER MUSIK

In der Preußischen Staatsbibliothek wurde vor etwa einem Jahr eine Abteilung eingerichtet, die sehr schnell hohe Bedeutung erlangt hat: die Abteilung Photo-Copie. Diese Abteilung sollte es den Gelehrten und den Studierenden ermöglichen, ihren Aufenthalt in den Lesesälen einzuschränken, sowie das zeitraubende Abschreiben und Abzeichnen zu vermeiden. Denn die Abschrift mit der Hand konnte jetzt durch die photographische Wiedergabe ersetzt werden, die nicht nur billiger war, sondern vor allem absolute Originaltreue gewährleistete.

Immer öfter wurde von Benutzern der Photocopie-Einrichtung der Wunsch ausgesprochen, auch eigene Handschriften photocopieren zu lassen. Dies war und ist nicht möglich, da auf Grund von Vereinbarungen mit der Staatsbibliothek in ihren Räumen nur Werke der Staatsbibliothek photocopiert werden dürfen. Dies war der Grund, der die Photo-Copie G. m. b. H., die die Staatsbibliothek-Abteilung eingerichtet hat und betreibt, veranlaßte, in ihren Geschäftsräumen eine Spezialabteilung für Noten-Photocopien einzurichten.

Besonders wertvoll ist die Tatsache, daß die Photo-Copie auch *doppelseitige* Photocopien herstellt. Die Wiedergabe kann sowohl papierdünnes wie auch kartonstarkes Papier verwenden, so daß es ermöglicht wird, jede Reproduktion dem Charakter des Originals anzupassen.

Eine gut funktionierende Literaturbeschaffungs-Abteilung, die auch Bibliotheksmaterial usw. besorgt, sowie eine Spezialabteilung, die sich mit dem photographisch-mechanischen Herausziehen von Stimmen aus Partituren beschäftigt, vervollständigen die Einrichtung der Abteilung Noten-Photocopie, so daß ihre Benutzung jedem Musiker, sei er Komponist, konzertierender Künstler, Musiklehrer, Drigent oder Musikwissenschaftler, denkbar leicht gemacht worden ist.

Die Photocopie wird sich in kurzer Zeit im Musikleben genau so einbürgern, wie sie aus dem Justizwesen, aus der Praxis des Reichs-Patentamtes und dem Bibliothekswesen nicht mehr wegzudenken ist.

J. B. Collins

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

Februar 1932.

VON DER GESCHÄFTSSTELLE:

Für die Ostertagung hat Frau Professor Pfeffer ihre Mitarbeit zugesagt. Sie wird eine Arbeitsgemeinschaft über »Methodik der Gehörbildung« leiten und bittet die Mitglieder, den in der nächsten »Musikpflege« erscheinenden Aufsatz »Aus der Praxis der Gehörbildung« vorher zu lesen, den sie zum Ausgangspunkt der gemeinsamen Besprechung machen möchte. Frau Feudel wird an einem der Abende einen Vortrag mit Lichtbildern halten: »Der musizierende Mensch«.

Den genauen Tagungsplan sowie die Tagesordnung für die Mitgliederversammlung erhalten unsere Mitglieder direkt von der Geschäftsstelle Anfang Februar.

Um freie Hand für die Herausgabe neuer Sonderdrucke zu haben, werden die noch vorhandenen Restbestände für —,10 M. das Stück (ausschl. Porto) von der Geschäftsstelle geliefert. Folgende Aufsätze sind noch zu haben:

Feudel, Rhythmische Erziehung am Konservatorium. — *Hernried*, Emile Jaques Dalcrozes Lebenswerk. — *Pfeffer*, Rhythmische Erziehung in der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung. — *Rosenstrauch*, Gehörbildung und Improvisation. — *Scheiblauer*, Neue Wege der Erziehung Anormaler. — *Stapelberg*, Rhythmische Erziehung bei Schwachsinnigen und Psychopathen. — Aufruf des Deutschen Rhythmikbundes e. V. »Musik und Gymnastik«.

Nachstehend lassen wir noch einen Bericht über das Praktikum einer Schülerin des Rhythmik-Seminars am Städtischen Konservatorium Dortmund folgen:

Meine praktische Zeit verbrachte ich in einem Hamburger Tagesheim der Arbeiterwohlfahrt, dem Mariannenheim, Tarpenbeckstraße 37, in dem ein Kindergarten und ein Hort sind. Für mich war es nicht die erste praktische Zeit. Als frühere Schülerin der Kölner Musikhochschule hatte ich vom vierten Semester an eine Kindergruppe einmal wöchentlich eine Stunde zu unterrichten. Wenn ich nun die beiden Arten der praktischen Arbeit miteinander vergleiche, so muß ich der Arbeit im Kindergarten unbedingt den Vorzug geben. Während mir in Köln nur acht zehnjährige Kinder zur Verfügung standen, waren es in Hamburg ungefähr 60 Kinder vom 3. bis 14. Lebensjahr. So lernte ich ganz verschiedene Lebensabschnitte in der kindlichen Entwicklung und innerhalb jedes Lebensabschnittes die mannigfaltigsten Typen unterscheiden. Dieses umfassende Kennenlernen, das für die spätere Praxis so außerordentlich wichtig ist, war nur möglich, weil ich fast den ganzen Tag mit den Kindern zusammen war und sie so in allen ihren Lebensäußerungen beobachten konnte. Durch diesen Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt des Kindes gewann ich eine unersetzbare Erleichterung in der Wahl des Arbeitsstoffes für den rhythmischen Unterricht, den ich jeden Tag erteilte. Durch den ständigen Umgang mit den Kindern wurde ich gezwungen, mich mit allgemeinen pädagogischen Fragen auseinanderzusetzen. Dazu regte auch die wöchentlich stattfindende Arbeitsgemeinschaft an, die die Angestellten des Heims zur kritischen Aussprache zusammenführte.

Kürzere pädagogische Besprechungen folgten außerdem der Rhythmikstunde, die immer im Beisein der Heimleiterin oder einer Kindergärtnerin verlief. Da die Leiterin mit den Kindern selbst Rhythmik trieb, hatte ich noch Gelegenheit, durch Hospitation fördernde Anregungen zu gewinnen.

Maria Burgardt

Wir machen noch einmal darauf aufmerksam, daß es zweckmäßig ist, die Anmeldung zur Ostertagung recht bald vorzunehmen.

Deutscher Rhythmik-Bund (Dalcroze-Bund) e. V.
Berlin-Charlottenburg, Goethestr. 28/29.
gez. Hildegard Tauscher.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

RICHARD STRAUSS:
Cosi fan tutte

... Vor dem Auftreten Richard Wagners hat man unzweifelhaft neben dem Musiker Mozart, den man, wenn es wirklich ein unverrückbares Schönheitsideal in der Kunst gäbe, als den herrlichsten Schöpfer desselben in der Musik ansehen könnte, den großen Dramatiker Mozart nur so nebenher gelten lassen. Man spürte allenfalls in der gewaltigen Komturszene des Don Giovanni an seinen Nerven so etwas, was man in der guten alten Zeit für eine dramatische Wirkung hielt und was jedes gute Drama in derselben oder noch stärkerer Intensität bieten mußte, wollte es nicht dem Fluche verfallen, nicht dramatisch zu sein. Es ist sicher das Verdienst Richard Wagners und der von ihm durchgeführten Reform, daß jetzt Musiker und Laie auch für feinere Wirkungen in der Oper, wie wir die ganze Kunstgattung der Kürze halber nennen wollen, einen empfänglicheren Sinn mit ins Theater bringen. Eine allerdings noch kleine Gemeinde erfreut sich schon heute, dem Reiz einer intimen, psychologischen, konsequent durchgeführten und sorgfältig abgetönten Handlung ohne große Haupt- und Staatsaktionen, an der künstlerischen Bearbeitung eines ganz bestimmten Ausdrucksgebietes, wie es der von Mozart in »Cosi fan tutte« mit feinster Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale Stil ist, der sich später erst wieder in den »Meistersingern«, im »Barbier von Bagdad« und in Verdis »Falstaff« findet. Mozart die Gelegenheit zur Darstellung dieses eigentümlichen Stils gegeben zu haben, ist ein großes Verdienst Lorenzos da Ponte, des Dichters des »Cosi fan tutte«-Textes, der, von einigen Unwahrscheinlichkeiten abgesehen, unter den Opernbüchern seiner Zeit, wie schon Otto Jahn hervorhebt, eine ziemlich hohe Stelle behauptet und gerade nach der Seite der sorgfältigen Durchführung einer rein psychologischen Handlung die meisten anderen Texte der Mozartschen Opern, »Figaro« ausgenommen, um ein Bedeutendes überragt. In der Anwendung dieses ganz bestimmten Ausdruckes seiner Worttonsprache (hier das sehr übertrieben große, beinahe komisch wirkende, aber durchaus ernst empfundene Pathos der beiden Damen, dort die hohlen Phrasen der beiden verkleideten Liebhaber, die, während sie mit ihren besiegten Bräuten selige Liebesduette singen, innerlich vor Wut über die Untreue ihrer Verlobten beinahe vergehen) hat Mozarts Charakterisierungskunst ihre höchste Blüte erreicht. »Cosi fan tutte« stellt nicht nur ein Unikum der Mozartschen dramatischen Meisterschöpfungen, sondern eine Perle der gesamten Lustspielliteratur vor Richard Wagners »Meistersingern« dar. . .

(Blätter der Staatsoper, Berlin, XII/5.)

WILHELM FURTWÄNGLER:
Überdruß an der Musik?

Daß unser Konzertleben katastrophal zurückgegangen ist, ist nicht zu leugnen. Man könnte zwar davon sprechen, daß bei den gegenwärtigen Zeiten das ganze kulturelle Leben in allen seinen Zweigen demselben Schrumpfungsprozeß ausgesetzt sei, indessen kommt doch bei der Musik die besonders in letzter Zeit sich auswirkende Bedrohung durch die mechanische Musikreproduktion, durch Schallplatte und Radio, dazu, von der man nicht weiß, ob sie mehr Ursache oder mehr Folge des überall spürbaren Schwindens des musikalischen Interesses und Verständnisses ist. Dies Schwinden, dies Erlahmen des Musikmitlebens und Mitlebenkönnens aber, nicht die Bedrohung durch die *mechanische* Musik an sich, ist unsere eigentliche Sorge . . . Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man den katastrophalen Rückgang des heutigen Musiklebens in hohem Maße als *ihr Werk* bezeichnet. Denn je perfekter, je vollkommener, je mehr der alleshörenden, alleswissenden Platte angenähert die Darstellung wurde, desto ärmer an unmittelbaren Lebenskräften — an »Vitaminen«, wenn man so will —, wurde das Musizieren selber. Es begann immer mehr den faden Geschmack von destilliertem Wasser anzunehmen, der durch die künstlichen Reizmittel, die man allenfalls zur Belebung hinzufügte, nicht besser wurde. Und schließlich nun tritt das ein, was wir heute erleben: *Der Überdruß an der Musik.* Die Musik wird überflüssig. Für diejenigen, die auf Platten angewiesen sind, ist die große Kunstmusik — z. B. etwa die in Sonatenform sich auswirkende Musik, wie Sinfonien, Kammermusik usw. — effektiv schon größtenteils tot, sofern diese Platten nicht dem einzelnen *zur Erinnerung* an ehemalige wirkliche Erlebnisse dienen.

Musik ist eben noch etwas anderes als bloß abstrakte, für sich selbst existierende Kunst. Man kann sie daher auch noch von der soziologischen Seite aus betrachten; und damit

treffen wir auf die andere Form mechanischer Reproduktion, auf das Radio. Musik ist nämlich, wie wir alle wissen, vor allem auch Gemeinschaftserlebnis; von der Gemeinschaft her hat sie begonnen, hat sie Sinn und Zweck. Daß das Radio die *sichtbare* Gemeinschaft nicht braucht, nicht voraussetzt, nicht fordert, ist ihm in unseren Zeiten als Vorzug angerechnet worden. Das Gegenteil ist der Fall. Die Tatsache etwa, daß ein seinem Wesen nach an eine wirkliche Gemeinschaft gerichtetes Werk — z. B. eine Beethovensche Sinfonie — nur von in aller Welt zerstreuten einzelnen gehört werden kann, bedeutet eine weitere Irrealisierung des Musikerlebnisses. Diese Irrealisierung geht so weit, daß man wohl ohne Übertreibung sagen kann: Wo es sich nicht ebenfalls um Erinnerungen handelt, ist ein wirklich vollwertiges Erleben dieser Werke, die in ihrem festlich-übergewaltigen Hochgefühl unmittelbar von einer leibhaftigen Gemeinschaft aufgenommen werden müssen, am Radio unmöglich . . .

(Vossische Zeitung vom 1. XI. 31.)

BRUNO WALTER:
Zurück zur Romantik

. . . In der Musik ist die Romantik die Kunst des Einsamen. Ohne innere Einsamkeit gibt es nach meiner Ansicht keine Kunst und erst recht keine Musik. Gustav Mahler, dessen »Lied von der Erde« heute mehr und mehr die Herzen des Publikums erschüttert, war einer der großen Einsamen. Aus dieser Einsamkeit heraus schuf er seine unvergänglichen Werke, in denen seine romantisch-dämonische, im Leben allem Äußeren verschlossene Natur auf das ergreifendste sich ausspricht. Als Gegensatz zu dieser Schöpfung aus dem Tiefinneren kann man die Schöpfung aus dem Alltag bezeichnen. Sie gleicht aber einer photographischen Platte und ist keine Kunst in höherem Sinne. Man müßte also zwei Arten von Kunst bzw. Musik unterscheiden. Erstens die Schöpfung des Einsamen, die der Welt Neues, ihr nicht Bekanntes schenkt, und zweitens die Schöpfung des nur Nachempfinders. Es gibt aber unbewußte Romantiker, ja sogar Romantiker wider Willen, die sich einbilden, Nachempfinder zu sein und die Wirklichkeit nur zu photographieren, die aber durch Phantasie und Eigenart das scheinbar Alltägliche in eine höhere Sphäre heben und verklären. Igor Strawinskij, als Feind der Romantik abgestempelt, ein durchaus produktiver Mensch, der sich selbst keineswegs für einen Romantiker hält, weist in vielen seiner Werke romantische Elemente auf. Ich brauche nur seine »Frühlingsweihe« — diesen ekstatischen Hymnus an die Urkraft der Natur — zu nennen. Wie ein rein naturalistischer Vorgang »romantisch« wird durch die Kunst des Schöpfers, das sieht man am besten an folgendem Beispiel: Die Prügelszene in Wagners Meistersinger ist eine realistische musikalische Illustration eines durchaus realen Vorganges. Der feine Humor des Komponisten transponiert aber diesen realen Vorgang in eine höhere Sphäre. So kann alles Gegenstand der musikalischen Kunst sein, wenn es . . . unsachlich ist! Sachlichkeit in der Musik, ein Thema, über das soviel gestritten worden ist, gibt es überhaupt nicht. Sachlichkeit verlange ich von einem Architekten, denn in einem Hause will ich wohnen. Die Musik aber dient keinem solchen sachlichen Bedürfnis — wie wäre also Sachlichkeit mit ihr zu kombinieren? Die Musik ist, war und wird sein ein Seelenbekenntnis. Je eigenartiger, weltfremder und einsamkeitsergebener eine Seele ist, um so höher der zeitlose Wert der von ihr erschaffenen Musik. Sie bringt uns das Höhere in sublimiertester Form, wie es der Komponist, und er allein, kennt. In diesem Sinne ist jeder wahre Künstler Romantiker, ob er nun will oder nicht. . .

Auch in dem Publikum wächst die Neigung zu dem echt Künstlerischen, ich möchte sagen zu den echten Dingen in der Musik. Durch abfällige Kritik wollte man der Romantik den Todesstoß versetzen, sie ist aber am Leben geblieben, weil das Herz des Menschen sich nicht ändert.

(»Der Mittag«, Düsseldorf, 26. XI. 31.)

SIEGMUND VON HAUSEGGER:
Der Dirigent

Die letzte und höchste Verantwortung gegen das *Kunstwerk* teilt der Dirigent mit jedem ausübenden Künstler; sie sei hier deshalb nur kurz berührt. Dank müssen wir *Hans Pfitzner* wissen, daß er in den unübertrefflichen Ausführungen seines Buches »Werk und Wiedergabe« mit überzeugendem Nachdruck für das Recht des Kunstwerks auf unbedingte Treue der Wiedergabe eintritt. Wir müssen seiner Deduktion beipflichten, daß die Wiedergabe nie etwas anderes geben dürfe und könne, als was nicht schon im Kunstwerk enthalten sei, und daß der reproduzierende Künstler nicht »schöpferisch« sei, insoweit wir unter diesem

Ausdruck die Fähigkeit verstehen sollen, völlig neues und in sich selbst beruhendes Leben zu schaffen. Aber das geheimnisvolle, der Musik — wie der Dichtung — allein Eignende ist, daß das Kunstwerk, wie es aus dem Geist seines Schöpfers hervorgeht, schon die Möglichkeit der Deutung durch den Dritten in sich birgt. Denn jede Wiedergabe, auch die durch den Komponisten selbst, ist eine immer sich erneuernde Deutung. Erneuerung durch Wiedergeburt gehört zum tiefsten Wesen des musikalischen Kunstwerks und unterscheidet dieses auf das Schärfste von der bildenden Kunst, welche monumentalisiert. Aber der reproduzierende Künstler darf bei dieser Wiedergeburt nie den Wechselbalg seiner eigenen Phantasie unterschieben. Sein einziges Ziel muß sein, das Werk so darzustellen, wie es von dessen Schöpfer erdacht ist. Treue und Befähigung genügen hierzu nicht, ein *Drittes* muß sich damit verbinden: die Empfängnis des Kunstwerks. Hierzu bedarf es des prometheischen Funkens, der in die Seele des Wiedergebenden aus dem Kunstwerk überspringt; die so entfachte Flamme ist himmlisches Feuer gleich dem der zeugenden Urkraft. Sie ermöglicht die spontane Wirkung der Wiedergabe, die so erfolgen muß, *als ob* das Werk im Augenblick der Darstellung geschaffen werde. Dieses »*als ob*« des nachschaffenden Künstlers ist seine Kraft und seine Tragik. Der Dirigent, dem die tausend Möglichkeiten des Orchesters zur Verfügung stehen, erfährt unter den Nachschaffenden beide am stärksten. Dadurch erweist sich seine Verantwortung auch auf diesem Gebiete als eine besonders geartete und gesteigerte. Erfüllen kann er sie nur, wenn er sich nicht als Selbstzweck, sondern als »Werkzeug Gottes« betrachtet.

(»Zeitschrift für Musik«, Nov. 1931.)

GEORG GÖHLER:

Die Zukunft des deutschen Musiklebens

Auch das Kunst- und Geistesleben ist jetzt weit stärker als jemals von wirtschaftlichen Fragen abhängig geworden. Zwar ist es immer (um es in der Sprache unserer Zeit auszudrücken) *Zuschußgebiet* gewesen; aber dieser Zuschuß, den während der vergangenen Jahrhunderte die Kirche, die regierenden Fürsten und begüterte Kunstfreunde wie etwas Selbstverständliches geleistet haben, ist bedroht, seit der Staat, der ihn nunmehr zu leisten haben würde, selbst wirtschaftlich in größter Not ist.

Wer jetzt à la Eisenbart deutsche Theater schließt, deutsche Orchester abbaut, begeht aber nicht nur ein Verbrechen am deutschen Geist, sondern macht nebenher eine große wirtschaftliche Dummheit! Ich rede nicht von den neuen Erwerbslosen, die man schafft, nicht von der wirtschaftlichen Schädigung ganzer Städte, ich betone nur, *daß man damit Deutschland auf einem weiteren Gebiete die Konkurrenzfähigkeit mit dem Ausland nimmt,* daß man sich wieder eines Exportartikels, um es wirtschaftlich zu bezeichnen, beraubt! Deutsche Kunstwerke und deutsche Künstler spielten im Außenhandel Deutschlands eine ganz erhebliche Rolle. Wir haben selbstverständlich dafür auch eine Menge importiert. Aber, wenn unsere Waren künftig schlechter werden dadurch, daß wir unsere besten Kunstinstitute eingehen lassen, können wir uns überhaupt nicht mehr an der Ausfuhr beteiligen und werden das völlige Überwuchern des ausländischen Imports, auch auf dem Gebiete der ernsten Kunst, erleben.

Wiederaufbau ist im Kunstleben unendlich schwer! Es bedarf jahrzehntelanger Pflege und ganz ruhigen Wachstums, ehe ein Kunstinstitut Weltgeltung erlangt. Wenn wir jetzt in kopfloser Übereilung nichts Besseres wissen, als Schließung von Theatern und Entlassung von Orchestern, dann hat die deutsche Musik ihre geschichtliche Rolle ausgespielt, dann wird sie wie einst die Tragödie der alten Griechen zwar bei den andern Völkern in ihren Meisterwerken fortleben; aber mit der Führung im Kunstleben, ja selbst mit der Gleichberechtigung im Kreise der andern ist es nichts mehr.

Deutschland steht jetzt vor der Frage, ob es das, was sein Größtes war, sein Kunst- und Geistesleben, auf der Schlachtbank von Versailles opfern will! Das Ausland, insbesondere das neutrale Ausland, steht vor der Frage, ob es dieser Opferung ruhig zusehen will. Wir wollen uns nicht darüber täuschen, daß die Konkurrenzfähigkeit Deutschlands infolge der mangelnden Mittel bereits enorm zurückgegangen ist. Noch weitere Einschränkungen, und wir sind in drei bis fünf Jahren ganz ausgeschaltet.

(»Der Tag«, Berlin, 1. XII. 31.)

JULIUS PRÜWER:

Um die Berliner Philharmoniker

Man hört mitunter den Einwand: Warum 91 Künstler, wo doch viele Werke eine schwächere Orchesterbesetzung beanspruchen?

Warum nicht eine kleinere Stammkünstlerschaft und im Notfalle *Aushilfskräfte?* Wollte man solchen Sparvorschlägen folgen, so wäre damit das *künstlerische Schicksal des Orchesters besiegelt.* Der Laie ahnt ja nicht, was eine *Orchesterdisziplin* bedeutet, wie ungeheuer schwer es ist, neue Kräfte so weit erzogen zu haben, daß sie sich vollkommen in den Musikkörper einfügen. Der beste Cellist, der hervorragendste Geiger wird nicht imstande sein, sich sofort derart anzupassen, daß er von der gleichen Stimmung getragen wird wie die übrigen Künstler. Ein bis zwei Jahre sind erforderlich, ehe der neue Künstler sich restlos eingefügt hat und »*echter Berliner Philharmoniker*« ist. Gerade diese völlige Unterordnung, diese feinste Abstimmung gegeneinander machen ja den Wert eines Orchesters von Ruf aus. Im vorigen Jahr haben wir allein 9000 Reichsmark für Probespielen auswerfen müssen, ein Beweis, wie schwierig Ergänzungen sind.

Jeder *Sparvorschlag,* der den Bestand des Orchesters antastet, ist *undiskutabel.* Spitzenleistungen können nur erzielt werden, wenn *das Orchester organisch unverändert* bleibt. Glaubt denn jemand, daß das Philharmonische Orchester bei einem so zwangsläufig gesenkten künstlerischen Niveau Gastspiele rechtfertigen könnte, noch dazu im Auslande, wo es gilt, überzeugende Beweise von der hohen Stufe deutscher Kunst zu geben?

(Nachtausgabe des Berliner Lokalanzeigers 2. X. 31.)

BRONISLAW HUBERMAN:

Gibt es eine Produktionskrise in der Musik?

Viele Faktoren spielen hier mit bei der Produktionskrise, die wirklich existiert, aber aus anderen Ursachen heraus, als man gemeiniglich annimmt. Wertmesser der heutigen Produktion sind nicht gegeben. Mitten im Produktionsprozeß stehend, können wir nicht die nötige Distanz zu uns selbst, zu unserem zeitgenössischen Schaffen gewinnen. Wir vergleichen und schließen dann. Doch infolge falsch gegenübergestellter Vergleichobjekte kommen wir zu Trugschlüssen: Eine vergleichende Musikgeschichte, die eine fast 200jährige Epoche einesteils umfaßt, und die kurze Spanne Zeit der »Moderne« andernteils, kann keine positiven Richtlinien und Ergebnisse zeitigen. Ja, man kann noch weiter gehen: Die 200-Jahrepoche ist gründlich gesiebt worden, nur das Beste vom Besten blieb und bleibt uns erhalten, jene Größen und deren Schöpfungen, die voraussichtlich bis in die menschliche Ewigkeit bestehen werden. Und diese Epoche hat wieder ihre Unterepochen, zwanzig oder mehr, während als Vergleichsdrittel kaum eine Dekade zur Verfügung steht, unfiltriert, neu, umstürzend, fremdklingend aus einer anderen Zeit geboren . . .

Es fehlt die Distanz. Und unter diesen Umständen moderner Produktion gerecht zu werden, das Genie zu finden und zu unterstützen, ist eine Sisyphusarbeit. Aus dieser Diskrepanz der Vergleichsmomente ersteht der Achtungserfolg, die Achtung vor dem Schaffenden, nicht dem Geschaffenen.

Andererseits aber kann eine kühlere Aufnahme vielleicht den Wert eines Werkes nur unterstreichen. Denn die Gründe für den Achtungserfolg sind nicht nur negativer Natur. Jene Werke, die dem Epigonentum entspringen, dem Gehör angepaßt und vertraut sind und nur mit einem neuen Mäntelchen, dem Mäntelchen der »Moderne« gedeckt werden, sie sind Schatten, in welchem das Publikum nicht gerne wandelt, solange noch die Sonnen strahlen.

Jene, die sich ganz freigemacht haben von bekannten Regeln, von den Fundamenten, jene Komponisten, die eigene Sprache und eigenen Vorwurf, eigene Form und eigenen Inhalt sich erdacht haben, das sind die kühnsten Neuerer, denen Ablehnung, wenn nicht Auspfiff entgegengebracht wird. Diese Eigenwilligkeit, bis in die letzten Konsequenzen, muß dem ungeschulten Gehör ganz infernalisch ungereimt vorkommen, die stärkste Betonung der Eigenwilligkeit wird zum Verhängnis.

(Prager Presse, 26. XI. 31.)

HELMUT GROHE:

Die Entstehungsgeschichte von »Herz«

Keine leichte Aufgabe, für Hans Pfitzner einen Operntext zu schreiben! Der grundlegende Einfall mußte sich von selber einstellen. Eines Tages war die Idee da. Bald darauf — es war kurz vor Weihnachten 1929 — kam Pfitzner nach Berlin. Mahner-Mons erzählte ihm dort die Fabel, und der Komponist war sofort stark gefesselt und angeregt. In den vier folgenden Tagen und Nächten schrieb Mahner-Mons das Drama »Das Herz« (zum größten Teil in Prosafassung) nieder. Und nun begann die gemein-

schaftliche Arbeit: Ohne das Szenengefüge anzutasten, wurde der Wortlaut nach den Erfordernissen der Musik gemeinsam gestaltet und in metrische Formen gebracht. In vielen Szenen verfuhr der Komponist in der Wortfassung ganz nach seinem eigenen Ermessen. Für andere verlangte Pfitzner vom Dichter immer wieder neue Fassungen, bis sie ihn ganz befriedigten. Vieles schien ihm auch gleich so komponibel, daß er es Wort für Wort vertonte. Dann wieder galt es einer von Pfitzner erfundenen Melodie den Text anzupassen. Diese Art der Zusammenarbeit, wie sie sich fast über ein ganzes Jahr erstreckte, darf man wohl ideal nennen, denn nur durch sie kann ein Werk zweier Menschen zu einer fugenlosen Einheit werden.
Die erste Note der Oper schrieb Pfitzner am 5. Februar 1930, die letzte am 7. Januar 1931, also das ganze Werk in elf Monaten! Am nächsten Tage wurde bereits mit der Instrumentation begonnen, und am 22. Mai war die Orchesterpartitur vollendet.

(Münchner N. Nachr., 1. XI. 31.)

MARIA SALZMANN:
Eugen d'Alberts deutsche Ahnen

Vom Zufall und Glück begünstigt, habe ich jetzt in dem Kirchenbuche der Hauptkirche zu Altona die *Taufeintragung* der Großmutter des Künstlers gefunden. Sophie Henriette Christiana *Schultz* hat danach am 18. Mai 1781 in Altona das Licht der Welt erblickt. Ihre Eltern waren angesehene Bürgersleute daselbst. Ihr Vater Johann Carl Schultz wird als Kaufmann und Tabakfabrikant in den Annalen der Stadt Altona erwähnt. Er hatte sich am 16. Juli 1780 mit Dorothea Christiana *Cappe* verehelicht. Beide Familiennamen, Schultz sowohl wie Cappe, sind echt deutsche Namen. Mit dem Auffinden der Taufeintragung war der Schlüssel zu Eugen d'Alberts deutscher Ahnenwelt gefunden, und seine *Abstammung aus deutschem Blut* kann nunmehr als feststehend gelten. — Auf den Empfang dieser Mitteilungen schickte mir der Künstler folgende Zeilen: »Heute verstehe ich, warum ich zu Hause nur deutsch schreiben und sprechen lernen wollte und es eher im Hause keine Ruhe gab, bis ich mit vierzehn Jahren nach Deutschland kam, um England dauernd nie wieder zu betreten.«

(Frankfurter Zeitung, 18. X. 31.)

LULA MYSZ-GMEINER:
Raimund von Zur Mühlen

Meine Erinnerung an Raimund von Zur Mühlen reicht 37 Jahre zurück, als ich, 18jährig zum Gesangsstudium in Wien einzog und gleich in den ersten Monaten von der allgemeinen Wiener Begeisterung für den großen Liedersänger angesteckt, keinen seiner Abende im Bösendorfer- oder dem großen Musikvereinssaal versäumte. Aber erst einige Jahre später wuchs diese junge Begeisterung zu einem tiefen, großen Verstehen seiner intensiven und phantasievollen Künstlerschaft heran. In Ehrfurcht und wahrer Hingerissenheit besuchte ich jetzt seine Liederabende in der Singakademie in Berlin, in denen Schumanns »Dichterliebe« und Schuberts »Müllerlieder« eine sakrale Bedeutung bekamen. Keine schöne Stimme, keine Mimik, keine Bewegung des Körpers, des Kopfes oder der Hände — nein — aber ein unvergleichliches Können, eine Vergeistigung der Sprache, der Konsonanten, eine Färbung des Tones, eine von feinstem Geschmack diktierte Phrasierungskunst hielten die Hörer in Bann und ließen diejenigen, die ihre offene Künstlerseele hingetragen hatten, noch tagelang in feierlich gehobener Stimmung von den tiefen Eindrücken zehren.

(Deutsche Allg. Ztg., 14. XII. 31.)

HERBERT CONNOR:
Paul Graener zum 60. Geburtstag

Man pflegt Graeners Tonsprache mit dem nichtssagenden Begriff »gemäßigt modern« zu bezeichnen. Wahr ist, daß sie in altklassischen Vorbildern verankert ist. Das ist ihre Stärke — das ist auch ihre Schwäche. Neoklassizistisch im Sinne Hindemiths ist Graeners Musik nicht. Sie lehnt sich mehr an Mozart als an die Meister der Vor-Bachschen Epoche an. Die »*Flöte von Sanssouci*« beispielsweise klingt wie ein Divertimento aus der Rokokozeit. Aber lassen wir das Spielen mit Kategorien. Nur eins ist wichtig festzustellen: Graener ist durch den Impressionismus, ist durch Debussy und seinen Kreis hindurchgegangen. Die Spuren dieses Stadiums (das kein geringeres Werk hervorgebracht hat als die Oper »*Don Juans letztes Abenteuer*«) haben sich Graeners Tonsprache unauslöschlich eingeprägt. Seine zarte Verträumtheit, seine Liebe zum Arabeskenhaften findet hier ihre natürliche Erklärung.

(Berliner Börsen-Zeitung, 9. 1. 32.)

NEUE OPERN

Erwin Dressel, der Komponist des »Armen Kolumbus« und des »Rosenbusch der Maria«, hat eine Spieloper »*Die Zwillingsesel*« vollendet, deren Stoff einer spanischen Novelle entstammt. Die Uraufführung findet in der Dresdener Staatsoper im April statt. Derselbe Komponist hat anläßlich des Goethejahres das wenig bekannte Goethe-Singspiel »*Jery und Bätely*« vertont, dessen Uraufführung jüngst in Berlin stattfand.

Das Wiener Bürger-Theater brachte im Januar die Uraufführung eines »musikalischen Lebensbildes« *Haydn*. Die musikalische Bearbeitung des Werkes wurde von einem Urgroßneffen des Großmeisters, dem in Wien ansässigen *Joseph Haydn*, besorgt. Das Libretto stammt von Wilhelm von Spaun.

Juan Manén hat eine dreiaktige Oper »*Heros*« geschrieben, deren Uraufführung vermutlich in Deutschland stattfinden wird.

Die »neue« Oper »*Pinotta*« von *Pietro Mascagni*, die im Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt wird, ist ein Frühwerk. Mascagni schrieb es als Siebzehnjähriger.

Der bisher unbekannte Danziger Komponist *Paul Wermbter*, ein Schüler Riemanns, erfuhr anläßlich seines 50. Geburtstages die Freude, seine Märchenoper »*Armer Heinrich*« erstmalig auf der Bühne interpretiert zu sehen. Das Danziger Stadttheater hatte sich ihrer angenommen.

OPERNSPIELPLAN

ALGIER: Der Spielplan sieht u. a. die Aufführung von Richard Wagners »Ring des Nibelungen« vor.

AMSTERDAM: Die Amsterdamer Wagner-Vereeniging veranstaltete kürzlich zwei Festaufführungen von *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*« mit *Schaljapin* in der Titelpartie. Das von dem Fürsten Zeretelli, dem russischen Mäcen, zusammengestellte Ensemble besteht ausschließlich aus russischen Künstlern. Ihm gehören außer Schaljapin die Bronislawa (Marina), die Nijinska (Choreographie) an. Die Dekorationen sind von Iwan Bilikina entworfen. Dirigent der Aufführungen, bei der das Concertgebouw-Orchester mitwirkt, ist *Michel Steimann*.

BUKAREST: Die Rumänische Oper hat den *Fidelio* in rumänischer Sprache erstmalig aufgeführt. Die musikalische Leitung hatte George Georgescu, die szenische Sigismund Zaleski. — *Liszts* »*Préludes*« wurde in Form eines Balletts dargeboten. — Wagners »Tristan« ist für einen der nächsten Monate vorgesehen.

CHICAGO: In Ergänzung früherer Mitteilungen soll auch hier, an der Civic Opera, Wagners »Ring des Nibelungen« in einer Neuinszenierung (Otto Erhardt) herausgebracht werden.

DRESDEN: Nach den Uraufführungen von *Kurt Strieglers* »*Dagmar*« (März) und *Erwin Dressels* »*Die Zwillingsesel*« setzt die Staatsoper *Mozarts* »Cosi fan tutte« und »Don Giovanni« neben Richard Straußens »Ariadne auf Naxos« in Neuinszenierungen auf den Spielplan.

MAILAND: Die Scala wurde mit Bellinis »Norma« am 26. Dezember 1931 eröffnet. *Humperdincks* »*Königskinder*« wurden nach zwanzigjähriger Ruhepause wieder aufgefrischt. Regie und Inszene besorgte *Wallerstein*.

NEAPEL: Im San Carlo begann die Spielzeit mit *Wagners* »*Tristan und Isolde*«.

WIESBADEN: *Karl Hermann Pillneys* erstes Bühnenwerk, das musikalische Zeitspiel »*Von Freitag bis Donnerstag*« gelangte unter der Regie von Paul Bekker und der musikalischen Leitung von Karl Rankl im Staatstheater zur Erstaufführung.

*

Hans Pfitzners »*Das Herz*« wurde von etwa 20 Opernbühnen des In- und Auslandes, in letzter Zeit u. a. von Hamburg, Stuttgart, Weimar, Krefeld, Graz, Zürich, zur Aufführung erworben.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Bela Bartok hat die Komposition seines zweiten Klavierkonzerts kürzlich beendet.

Die *Zweite Orchestersuite* von *Jerzy Fitelberg* gelangte jüngst in einem Sinfoniekonzert der Dresdner Volksbühne durch das Dresdner Philharmonische Orchester unter Fritz Mahler zur Uraufführung.

Robert Hernried hat »*Neue Krippenlieder*« (Heliand-Lieder) für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor geschrieben und dem Erfurter Motettenchor und seinem Leiter, Herbert Weitemeyer, zugeeignet. Die Uraufführung erfolgte um Weihnachten durch den

genannten Chor, sowie den Zwickauer a cappella-Chor unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Joh. Schanze.

In Duisburg brachte Eugen Jochum eine *Passacaglia und Fuge für Orgel und großes Orchester* seines Bruders *Otto Jochum* zur Uraufführung. Der Komponist ist Schüler von Joseph Haas.

Erich Kleiber nahm sich einer Sinfonie von *Joslyn*, einem Amerikaner, der vor kurzem gestorben war, an, indem er das aus kaum leserlichen Bleistiftskizzen bestehende Manuskript enträselte und seinem Versprechen gemäß in New York zur Uraufführung brachte. Unter *Leopold Reichwein* erlebte die erste Sinfonie des westfälischen Komponisten *Otto Martin*, eines Steinbach-Schülers, in Bochum ihre Uraufführung.

In einem Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters gelangte in Straßburg das Oratorium »*Ode*« des in einem kleinen Dorf im Elsaß lebenden jungen russischen Komponisten *Nikolas Nabakoff* mit Erfolg zur Uraufführung.

In Holland kam das *Requiem* in memoriam uxoris von *Willem Landré* unter Leitung von Willem Pyper zur Uraufführung. Die maßgebende Kritik bezeichnet dieses Werk als eine ergreifende Komposition, zugleich als die reifste und selbständigste, die dem Komponisten bisher zu danken ist.

Franz Schrekers »Vier kleine Stücke für großes Orchester« hob Walther Meyer-Giesow in Krefeld aus der Taufe.

Theodor Wagner-Löberschütz, Pädagoge und Tonsetzer, hat, durch Bilder Ludwig Richters angeregt, ein zur Schulmusik gehöriges Werk unter dem Titel »*Das ist ein süßes Klingen*« geschrieben, das im Gymnasium zu Vacha seine Uraufführung erlebte.

Hermann Wunschs »*Südpolkantate*« wurde in Kassel unter Robert Laugs' Leitung uraufgeführt.

*

Als amerikanische Erstaufführung ist *Paul Hindemiths* Lehrstück »*Wir bauen eine Stadt*« in der Übersetzung von Guy Maier auf einem dieser Tage stattgefundenen Kindermusikfest gegeben worden. Dieses Kindermusikfest, das in der Form von vier Matineeveranstaltungen abgehalten wurde, umfaßte neben klassischer Musik, wie z. B. Mozartsche Werke, auch Kompositionen zeitgenössischer Musiker.

KONZERTE

ALTONA: *Felix Woyrschs* Vierte Sinfonie in F-dur, die Peter Raabe in Aachen aus der Taufe gehoben hatte, wurde hier unter Leitung des Komponisten durch die Hamburger Philharmoniker erstmalig aufgeführt. Der Erfolg war sehr stark.

ANTWERPEN: Das *Weitzmann-Trio* spielte jüngst mit dem Sinfonieorchester der Société Royale das Tripelkonzert von Beethoven unter großem Beifall.

BERLIN: Eine Gedächtnisfeier für *Waldemar von Baußnern* veranstalteten die Akademie für Knaben- und Schulmusik gemeinsam mit dem Berliner Tonkünstlerverein im großen Saal des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht.

BOSTON: *Adolf Busch* hat bei seinem Debut in Boston, in einem der Kussewitzkij-Konzerte, sowie in New York unter Toscanini starke Erfolge erzielt.

BRIXEN: Bei der Orgelweihe im Dom wurde eine neue Sonate des Brixener Kooperators *Hafner* aufgeführt.

BUKAREST: Im »Athenäum« fand die *Uraufführung* der seiner Zeit von Oktavian Beu im Weimarer Archiv aufgefundenen »*Rumänischen Rhapsodie*« von *Liszt* statt.

DRESDEN: Neben den Sinfoniekonzerten, in deren Reihe am 1. April die Feier des 200. Geburtstages *Joseph Haydns* begangen werden wird, werden im Opernhaus eine Reihe besonderer Konzertveranstaltungen stattfinden. Für den Juni sind zwei Konzertaufführungen von *Gustav Mahlers 8. Sinfonie* geplant. Fritz Busch wird das Werk, das seit längerer Zeit in Dresden nicht gehört wurde, zum erstenmal hier dirigieren.

Fritz Mahler leitete ein Sinfoniekonzert der Dresdner Philharmonie; zur Aufführung gelangten Werke von Reznicek, Bruckner und Strauß. In einem weiteren Konzert brachte er die Suite für Streichorchester und Pauken von *Wladimir Vogel* und Bruckners VI. Sinfonie zu Gehör.

DUISBURG: Die westdeutsche Erstaufführung von *Josef Meßners* Missa in B fand zu Weihnachten durch den Cäcilienchor Liebfrauen unter Leitung von Karl Paus statt.

FLENSBURG: Das Zweite *Heinrich Schütz-Fest* wird am 27. und 28. Februar unter der Leitung von *Johannes Röder* veranstaltet werden. 7 Chorvereinigungen sind aufgeboten, 9 Vokal- und 16 Instrumentalsolisten wirken mit. Neben Festgottesdiensten und Festvor-

trägen sind es 45 verschiedene Werke, davon die überwiegende Zahl von Heinrich Schütz, die das Programm bestreiten. Die Zahl der Mitwirkenden beträgt 650.

KÖLN: *Hans Wedig*-Bonn brachte in der Gesellschaft für Neue Musik Köln sieben Gesänge aus dem »Ohrenvergnügenden und gemütergötzenden Augsburger Tafelkonfekt« von *Valentin Ratgeber* (1733), sowie *Hindemiths* Spielmusik »Ein Jäger aus Kurpfalz« zur Aufführung.

LEIPZIG: Unter den monatlichen Orgelvorträgen *Georg Winklers* in der Andreaskirche war eine Veranstaltung mit Werken *Henry Marteaus*, der das Programm mit 8 Kompositionen bestritt, bemerkenswert. *Friedrich Högner* gab einen modernen Orgelabend. Neben Werken von H. Grabner, S. W. Müller und Reger brachte er als *Uraufführungen* eine Triosonate von *Werner Penndorf* und Präambel und Fuge d-moll von *Joh. N. David*.

PARIS: *Hans Pfitzners Violinkonzert* (h-moll, op. 34) wurde zum erstenmal in *Frankreich* zur Aufführung gebracht. Die Geigerin Frau *Suter-Sapin* spielte das Werk in Paris in einem Sinfoniekonzert mit dem Poulet-Orchester.

PLAUEN: *Walter Niemann* gab mit außerordentlichem Erfolg im Tonkünstlerverein einen *Klavierabend aus eigenen Werken* (»Ein Bergidyll«, Variationen, op. 100, Sonatina »Stimmen des Herbstes«, op. 103; »Wasserspiele« aus op. 43, 92, 69, 30); »Bali«-Zyklus, op. 116; Pavane, op. 108/2, Präludium, Intermezzo und Fuge, op. 73.

POSEN: Hier gastierte der Leiter der Berliner Philharmonie, *Julius Prüwer*. Er dirigierte im Stadttheater das Posener Philharmonische Orchester. Im Programm standen Werke von *Bach*, *Brahms* und *Beethoven*. Das Theater war vollständig ausverkauft, und die Posener Bevölkerung bereitete dem deutschen Dirigenten eine stürmische Beifallskundgebung.

RHEYDT: Zur Feier des 90jährigen Städtischen Musikvereins Rheydt wurde u. a. *Beethovens Neunte Sinfonie* unter der Stabführung von Rudolf Schwarz aufgeführt. Im Lauf der 9 Jahrzehnte wurden 196 Konzerte veranstaltet.

SAARBRÜCKEN: Unter *Lederers* Leitung wurden jüngst *Karl Hermann Pillneys* Divertimento für Klavier und Kammerorchester sowie Julius Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester gespielt.

ST. LOUIS: *Adolf Busch* hat in einem von Wladimir Golschmann geleiteten Konzert des St.-Louis-Sinfonie-Orchesters das Violinkonzert von *Brahms* mit großem Erfolg gespielt.

TAKARADZUKA: Auch Japan ließ das Mozartjahr 1931 nicht ohne ein Mozartfest vorübergehen. Aber auch sonst wiesen die Programme des unter *Jos. Laskas* Leitung stehenden Orchesters erlesene Werke auf. Außer den Klassikern und Romantikern waren es von den Jüngeren Kurt Thomas, Novak, Atterberg, Hermann Wunsch, Hermann Zilcher, Sibelius, Flury, Nielsen u. a., denen sorgsame Pflege zuteil ward.

TOKIO: Starken Erfolg hatte *Klaus Pringsheim* mit seinem ersten Orchesterkonzert, das ausschließlich deutschen Komponisten gewidmet war. Das Programm enthielt Bachs a-moll-Konzert für vier Klaviere und Streichorchester und die Erste Sinfonie von Brahms.

WINTERTHUR: *Schoecks* »*Elegie*« konnte hier jüngst zum viertenmal aufgeführt werden. Der Komponist dirigierte selbst, Solist war Hermann Schey. Artur Schnabel brachte das Es-dur-Konzert von Beethoven zum Vortrag. Franz v. Hoeßlin dirigierte u. a. Schuberts C-dur-Sinfonie.

ZITTAU: *Julius Gatters* Männerchorwerk »Das Hohelied« (mit Sopransolo und Kammerorchester), bis jetzt in Plauen, Kaiserslautern und Bautzen aufgeführt, steht in Leipzig, Saarbrücken und hier auf den Konzertprogrammen.

*

Konzertreise der Berliner Philharmoniker. Im Januar und Februar unternehmen die Berliner Philharmoniker unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* eine Konzertreise durch England, bei der auf der Hinfahrt in Westdeutschland und Belgien, auf der Rückfahrt in Holland, Bremen und Hamburg konzertiert werden wird. Das Reiseprogramm sieht folgende Konzerte vor: am 26. Januar in Bielefeld, 27. Januar in Dortmund, am 28. und 29. Januar in Brüssel, am 1., 2., 4. und

7. Februar in London, am 3. Februar in Liverpool, am 5. Februar in Glasgow und am 6. Februar in Edinburgh. Auf der Rückreise sind Konzerte im Haag am 8. Februar, in Amsterdam am 9. Februar, in Bremen am 11. Februar und in Hamburg am 12. Februar vorgesehen. Die Programme der Konzerte umfassen klassische und moderne Musik. Die Londoner Abende sollen den Charakter eines Musikfestes annehmen: es wird ein Schubert-, ein Brahms- und ein Beethoven-Abend veranstaltet. *Bronislaw Huberman* trägt Brahms' Violinkonzert vor.

Wieder Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper. Die Kammermusikvereinigung der *Berliner Staatsoper* hat sich unter der Leitung des Konzertmeisters der Staatskapelle, *Georg Kniestädt*, neu gebildet. Viele Jahre war die alte Vereinigung mit Gülzow, Prill, Flemming, Robert Kahn und anderen ein Faktor im deutschen Musikleben.

Collegium musicum. In der Ortsgruppe Dresden des *Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hat sich unter Leitung von Kapellmeister *Leonhard Prinz* eine Anzahl Mitglieder zu einem Collegium musicum zusammengeschlossen, um öffentliche Konzerte mit alten und modernen Kammermusikwerken zu veranstalten.

Die *62. Tonkünstlerversammlung* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet vom 10. bis 14. Juni 1932 in *Zürich* statt. Sie wird veranstaltet von der Tonhallegesellschaft und dem Tonhalleorchester, vom Gemischten Chor und dem Häusermannschen Chor. Festdirigent ist *Volkmar Andreae.* Das Programm steht noch nicht fest, jedoch ist bereits beschlossen, das Oratorium »Das Unaufhörliche« von *Hindemith* zur Aufführung zu bringen. — Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat seine Tagungen schon mehrmals in der Schweiz abgehalten, so 1882 und 1910 in Zürich und 1903 in Basel.

Das Programm des Internationalen Musikfestes. Für das im Anschluß an die Wiener Festwochen im Juni dieses Jahres stattfindende Internationale Musikfest der *Gesellschaft für Neue Musik* wird jetzt das Programm bekanntgegeben. Danach ist die Aufführung von vier Konzerten geplant, und zwar werden zwei Kammermusikabende veranstaltet und ein Konzert für großes Orchester und ein Konzert für kleines Orchester. Außerdem sind Opern- und Ballettaufführungen in der Staatsoper, im Stadion und in der Spanischen Reitschule vorgesehen. Im ganzen werden Werke von 23 Komponisten der verschiedenen Nationen zur Aufführung gebracht. Von neueren deutschen Komponisten ist Arnold Schönberg mit seiner »Musik zu einer Lichtspielszene« vertreten. Zur Vorstellung gelangt ferner die seit Jahrzehnten in Wien nicht gespielte Oper »Iphigenie auf Tauris« von Gluck, für die die Mitwirkung der Wiener Staatsoper bereits gesichert ist. Über die Wahl eines zur Aufführung gelangenden modernen Opernwerkes ist noch nichts bekannt.

TAGESCHRONIK

Unbekanntes Mozart-Bild in Stockholm. Das Theatermuseum in Drottningholm bei Stockholm erhielt vor kurzem ein bisher unbekanntes Mozart-Bild, das der französische Musikforscher Henri Prunières während des Krieges in Italien entdeckt hat. Es stellt die Aufnahme Mozarts in die Akademie von Bologna dar, die 1770 erfolgte. Der jetzige Eigentümer ist die Stiftung für Musikkultur in Stockholm.

Der Kustode und Wagner-Forscher des Leipziger »*Stadtgeschichtlichen Museums*«, Dr. *W. Lange*, hat die Reihe der Wagner-Ausstellungen, die das Museum aus eigenen Beständen veranstaltet, mit einer »*Ring-des-Nibelungen-Ausstellung*« in sehr glücklicher Weise fortgeführt.

Aus dem *Nachlaß Giuseppe Verdis* erhielt die Italienische Akademie in Rom als Weihnachtsgeschenk 143 Briefe des Meisters aus der Zeit von 1849 bis 1872. Die Schenkung umfaßt auch einige Manuskripte Verdis, darunter das Originalbuch des »Maskenballes«, dessen Titel in der ersten Fassung »Vendetta in Dominio« lautete.

Ein Autorenkongreß in Wien. In Wien wird im Mai 1932 ein großer Kongreß der Autoren aller Länder stattfinden, auf dem insbesondere Fragen zur Vereinheitlichung des Urheberrechtes zur Verhandlung kommen werden. Es werden die bedeutendsten Autoren und Komponisten aus Europa und Übersee anwesend sein.

Münchener Dichter- und Musikpreise herabgesetzt. Der Münchener Dichterpreis und der Münchener Musikpreis 1931 sollen im Februar 1932 verliehen werden. Die beiden Preise wurden von je 3000 Mark auf 2000 Mark gekürzt.

Der vom Bruinierquartett ausgeschriebene Tausendmarkpreis für ein neues deutsches Streichquartett ist durch die Preisrichter: Max Butting, August H. Bruinier, Anton Bock,

Georg Schünemann, Walter Schrenk, Karl Wiener unter 145 eingelaufenen Werken dem einsätzigen Streichquartett »Nymphenburg« von *Max Pauels* in Köln zugesprochen worden. Außerdem sind von den Preisrichtern noch Streichquartette von Fritz Piket in Berlin-Steglitz und Leopold Spinner in Wien lobend erwähnt worden. Der Musikverlag Bote & Bock, Berlin, hat den Verlag des preisgekrönten Quartetts erworben; das Bruinier-Quartett bringt es Ende Februar in seinem Kammermusikabend in der Berliner Singakademie zur Uraufführung.

Die Hollywood-Musik-Association schreibt für Angehörige aller Nationen einen von der Kunstmäcenin Katharine Yarnell gestifteten Preis von 1000 Dollar für eine sinfonische Komposition aus, die von ihrem Sinfonieorchester zur ersten Aufführung gebracht werden soll.

Nach Beendigung von Erneuerungsarbeiten im alten Waagamtsgebäude zu Nürnberg wurde kürzlich das darin untergebrachte *Musikhistorische Museum Neupert* für die öffentliche Besichtigung wieder freigegeben. Vom Institut sind in der Zwischenzeit eine Reihe wertvoller Neuerwerbungen getätigt worden. U. a. wurde der Sammlung ein Cembalo niederländischer Herkunft, das um 1600 gebaut worden sein dürfte, einverleibt. Für die Kuriositätensammlung wurde ein Instrument erworben, in dem das Resultat von Versuchen, den Klang des Cembalos mit einer Hammertechnik zu erzeugen, zu erblicken ist. Restauriert wurde u. a. ein aus dem Jahre 1689 stammender niederländischer Kielflügel von Dulken.

Um das englische Einfuhrverbot für ausländische Musikkünstler. Gegen das Einfuhrverbot ausländischer Musikkünstler in England, durch das von deutschen Künstlern vor allem eine Reihe jüngerer Musiker, wie z. B. der *Sohn Arthur Schnabels* und *Franz Osborn*, betroffen wurden, und das sich nunmehr auch auf die Produktion der Schallplattenindustrie ausdehnen soll, die sich auf rein britische Programme beschränken soll, werden jetzt aus englischen Künstlerkreisen Proteste laut. So ist einer der führenden Männer der Incorporated Society of Musicians, Harald Samuel, zum Protest gegen den Boykott der ausländischen Künstler aus dieser Vereinigung ausgetreten. Auch die »Times« veröffentlichen eine Kundgebung von S. Courtauld, der in seinen Ausführungen gegen den künstlerischen Unsinn der neuen Bestimmungen Stellung nimmt. Er erklärt diese Maßnahmen Englands, Musikkunst der Einfuhr von Waren gleichzustellen, für unerträglich und fürchtet eine Lächerlichmachung der englischen Kultur vor der gesamten Welt.

Elisabeth Bischoff beendete eine italienische Konzertreise und eine Rundfahrt mit dem Pfalzorchester unter Ernst Boehes Leitung.

Roger Ducasse wurde mit dem Prix Lasserre de musique in Höhe von 10 000 Frs. ausgezeichnet. Ducasse ist ein Schüler Gabriel Faurés.

Julius Ehrlich, der an der Staatsoper in *Leningrad* wirkende *deutsche Dirigent*, wurde auch in diesem Jahre für eine Reihe von Konzerten von der *ukrainischen Philharmonie* in den Städten Charkoff, Kieff und Odessa verpflichtet.

Ossip Gabrilowitsch, der Leiter der Sinfoniekonzerte in Detroit und Gastdirigent des Philadelphia-Orchesters, hat nach dem Ausscheiden *Toscaninis* die Philharmonischen Konzerte in *New York* bis 15. Januar dirigiert. Alsdann übernahm sie *Bruno Walter* als Gast.

Paul Graener konnte am 11. Januar seinen 60. Geburtstag begehen. Das Sternsche Konservatorium in Berlin, dessen Direktor Graener ist, veranstaltete eine Morgenfeier, die neben Ansprachen die Wiedergabe Graenerscher Kompositionen brachte. Der Berliner und Leipziger Rundfunk ehrten Graener durch Sendung einer Reihe seiner Tonschöpfungen.

Der Intendant des Braunschweiger Landestheaters *Dr. Himmighoffen* hat seinen Vertrag gekündigt und wird Braunschweig zu Ende der Spielzeit verlassen.

Jascha Horenstein, musikalischer Oberleiter der Düsseldorfer Oper, ist für mehrere Konzerte nach *Moskau* und *Leningrad* verpflichtet worden.

Sigfrid Karg-Elert ist von Januar bis März zu einer Amerika-Tournee verpflichtet worden.

Am 10. Januar veranstaltete *Jutta Klamt* mit ihrer bekannten Rhythmikschule eine Vorführung »Bewegung — Rhythmus — Klang« im Deutschen Künstler-Theater. Sie erbrachte einen vollen Erfolg. Unter den Mitwirkenden ragten besonders Erich Buddach und Gertrud Rauh hervor. Man kann die Jutta Klamt-Schule zu den starken Fortschritten, die sie und ihre Schüler gemacht haben, beglückwünschen.

Wilhelm Kienzl feierte am 17. Januar seinen 75. Geburtstag. Der vor 15 Jahren von Graz nach Wien übergesiedelte Schöpfer des unverwüstlichen »Evangelimann«, Komponist

einer großen Anzahl von Werken jeder Gattung, Kritiker und Verfasser eines Memoirenwerkes, steht an der Spitze der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger.

Erich Kleiber wurde eingeladen, in drei Konzerten mit klassischen Programmen das Berliner Philharmonische Orchester zu dirigieren.

Otto Klemperer dirigierte erstmalig ein Konzert in Paris. Auf dem Programm standen Werke von Bach, Mozart und Brahms.

Die französische Regierung hat der schwedischen Kammersängerin *Nanny Larsén-Todsen* den Orden der Ehrenlegion verliehen.

Lauritz Melchior wurde vom König von Dänemark zum Ritter von Dannebrog ernannt.

Willem Mengelberg konzertierte mit seinem Amsterdamer Orchester kürzlich in Elberfeld, Düsseldorf und Köln.

Egon Neudegg legt die Intendanz der Städtischen Bühnen in Magdeburg mit Schluß dieser Spielzeit nieder.

Günter Raphael erntete in Flensburg als Dirigent seiner »Variationen über eine schottische Volksweise« und in einem Kammermusikabend, in dem er eigene Werke zu Gehör brachte, einen starken Erfolg.

Richard Strauß hat die Leitung von zwei Konzerten der Wiener Philharmoniker wegen der Instrumentation seiner Oper »Arabella« ablehnen müssen.

Joseph Szigeti ist das *ungarische Verdienstkreuz* dritter Klasse verliehen worden.

Ernst Toch begibt sich im Februar auf eine amerikanische Tournee und wird in Detroit, Chicago, Denver, Seattle, San Francisco und Los Angeles aus eigenen Werken spielen. Die »Theater-Suite« von Toch, mit der Erich Kleiber in seinen Amerika-Konzerten große Erfolge erzielte, gelangt demnächst auch in Brüssel zur Erstaufführung.

Rudolf Watzke, der eine italienische Tournee absolvierte, wurde für die kommende Saison wieder für Italien verpflichtet.

Felix Weingartner zeigte zum Jahreswechsel seine Vermählung mit der jungen Musikerin *Carmen Studer*, seiner Schülerin, an.

Hans Weisbach errang als Dirigent mehrerer Konzerte in Kopenhagen, Stockholm und London ungewöhnliche Erfolge.

Als Professor für *Sologesang* ist der Kammersänger *Hermann Wucherpfennig* in Karlsruhe an die Kaiserlich Japanische Hochschule für Musik in *Tokio* berufen worden.

TODESNACHRICHTEN

August Bassermann, früher Intendant der Hofbühnen in Mannheim und Karlsruhe, wo er u. a. Richard Straußens Opern in zyklischen Vorführungen gab, † im 85. Lebensjahr.

Walter Courvoisier erlag 57jährig in Locarno einem Lungenleiden. Er war Schüler und Schwiegersohn Ludwig Thuilles, später Theorielehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst. Vorwiegend Lyriker und Kammerkomponist, versuchte er sich auch in der Oper: »Lanzelot und Elaine« und »Die Krähen«, seiner Zeit von Bruno Walter aus der Taufe gehoben, blieben erfolglos.

Leo Schützendorf, ein Sohn Kölns, an der Wiener, später der Berliner Staatsoper in hervorragender Stellung als Baßbuffo tätig, schließlich der Operette ergeben, † 45jährig unerwartet infolge eines Herzschlags.

Gustav Starke, um die Entwicklung der Freiburger Oper, der er 35 Jahre angehörte, als Kapellmeister hochverdient, † im 70. Lebensjahr.

Gertrud Stemann, seit 1921 ausgezeichnete Wagnersängerin an den *Duisburg-Bochumer Bühnen* ist nach schwerer Erkrankung einem Gehirnschlag erlegen.

Raimund von Zur Mühlen †. Auf seinem ständigen Wohnsitz Steining bei London ist der geniale Sänger und Gesangsmeister Raimund von Zur Mühlen gestorben. Der Künstler hat ein Alter von 77 Jahren erreicht. Er stammte aus Livland und war zuerst Schüler der Berliner Hochschule für Musik. Die entscheidenden künstlerischen Anregungen empfing er bei Julius Stockhausen und bei Romain Bussine. Er war der unvergleichlichste Liedersänger der neunziger Jahre.

Das nächste Heft widmet die »Musik« als Sonderausgabe

J O S E P H H A Y D N

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

HAYDN DER KÜNSTLER

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Auf Richard Spechts »Giacomo Puccini« folgt in der Reihe der »Klassiker der Musik« die Haydn-Biographie von Roland Tenschert. Dem mit zahlreichen Abbildungen geschmückten Band, der demnächst im Verlag Max Hesse, Berlin, erscheint, entnehmen wir aus dem gleichbetitelten Kapitel folgenden Teil:

Joseph Haydns künstlerischer Werdegang ist nicht von den Wundern einer außergewöhnlichen Frühentwicklung eingeleitet. Seine Anfänge lassen nichts von einem Wunderkind erkennen, sind weniger glanzvoll und versprechend als bei seinen großen Kunstgenossen, ja selbst als bei Sternen zweiter und dritter Größe. Man braucht nicht erst das wie ein unfaßbares Phänomen anmutende Beispiel Mozart heranzuziehen, der als sechsjähriger Knabe schon Zeugnisse einer erstaunlichen Kompositionsbegabung ablegte. Selbst Beethoven, der keineswegs mühelos schuf, versprach in seiner Jugend mehr als der etwas schwerblütige Haydn. Daß dieser in seinem kleinen Heimatsort im Kindesalter als treffsicherer, talentvoller Singknabe beliebt war, hat nicht viel zu bedeuten. Seine »Kunstübung« hat sich nach seinen eigenen Angaben in den bescheidensten Grenzen gehalten. Aber nicht nur die Altersgrenze, von der ab sich Haydn intensiver mit Musik zu beschäftigen oder gar zu komponieren begann, liegt höher als bei anderen angehenden Meistern, sondern seine Anfänge scheinen auch weniger verheißungsvoll. Bei wenigen Künstlern ist qualitativ der Abstand von Anfang und Ende so groß, so erstaunlich wie bei Haydn. Dieser Künstler legt einen Entwicklungsweg zurück, dessen gewaltige Spanne auch bei dem hohen Alter, das er erreichte, noch sehr wundernehmen muß.

Sein verhältnismäßig später und langsamer Anstieg hat seinen Grund zum Teil in dem dem Deutschen eigenen, etwas bedächtigen, aber um so nachhaltigeren Prozeß des Heranreifens, zu dem auch die Abstammung von einem einfachen Bauern- und Handwerkergeschlecht am Lande beigetragen haben mag. Dazu kommt die ganz primitive Kindheitserziehung, die dem zweifellos geweckten Kind an Anregungen ein Minimum zu bieten imstande war. Später spielt der Mangel einer gewissenhaften, sachgemäßen musikalischen Erziehung eine sehr beeinträchtigende Rolle. Dadurch ist Haydn eigentlich bis zur reifen Künstlerschaft Autodidakt geblieben. Obwohl er weniger um der Gerechtigkeit willen als aus pietätvoller Rücksicht bei jeder Gelegenheit das Verdienst seiner Lehrer anerkennend hervorhebt, muß er doch zugeben, daß er sich das Wesentliche durch rastlosen Fleiß aus eigener Kraft angeeignet hat. So dürfte Rochlitz kaum sehr von der Wahrheit entfernt sein, wenn er den Meister sagen läßt:

»Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen.«

Haydn kennt den Wert des Studiums der Theorie, ohne ihn zu überschätzen. Gern holt er sich bei den berühmten Theoretikern seiner Zeit Rat, ohne die trockene Regel über alles zu stellen. Sein Nachlaß enthält die grundlegenden musiktheoretischen Schriften, die in der Zeit seines Aufstiegs maßgebend waren, in merkwürdiger Vollständigkeit und beweist einen scharfen Blick des Künstlers für das Wertvolle und Brauchbare. Nach Kräften hat sich der Lernende in der zeitgenössischen theoretischen Literatur umgesehen und sich ihre Errungenschaften zu eigen gemacht. Dabei geht er aber keineswegs unkritisch zu Werke. Sein Exemplar des Fuxschen »Gradus ad Parnassum« zeigt, wie er dieses klassische Lehrbuch des Kontrapunkts durch treffende Bemerkungen glossierte, wie er diesen und jenen Passus durch Regeln und Vorschriften anderer Fachleute ergänzte und verbesserte. Mit Johann Matthesons musikalischem Handbuch »Der vollkommene Kapellmeister« geht er in ähnlicher Weise vor. Bei Johann Georg Albrechtsberger, einer theoretischen Kapazität seiner Zeit, dem Lehrer Beethovens, vermißt Haydn den freien künstlerischen Zug.

Mehr als der tote Buchstabe gilt dem heranreifenden Künstler das lebendige Kunstwerk. In ihm findet er nicht nur eine Quelle reinsten Genusses, sondern auch die Offenbarung wertvoller Erkenntnis. Wieviel mehr verdankt er etwa den epochemachenden Klavierwerken eines Philipp Emanuel Bach als den trockenen Kunstregeln der Theoretiker!

Um sich den langsamen, bedächtig vorwärtstastenden künstlerischen Entwicklungsgang bei Joseph Haydn klar zu machen, bedarf es nur einiger vergleichender Seitenblicke auf das Werk anderer Meister. Haydn schreibt seine erste Sinfonie im Alter von siebenundzwanzig, seine letzte mit dreiundsechzig Jahren und ist als Sinfoniker doch so eigentlich erst mit neunundfünfzig Jahren »am Ziel«. Wolfgang Amadeus Mozart beginnt, ein neunjähriger Knabe, Sinfonien zu schreiben und setzt als Zweiunddreißigjähriger in seinen drei großen Werken (Köchel-Verzeichnis Nrn. 543, 550, 551) den grandiosen Schlußstein seines sinfonischen Schaffens. Beethovens erste Sinfonie fällt in das dreißigste Jahr ihres Schöpfers. Sie nimmt, was hier nicht übersehen werden darf, innerhalb des sinfonischen Gesamtwerkes dieses Meisters eine unvergleichlich bedeutendere Stellung ein, als es Haydns und Mozarts Erstlingswerke in der Nachbarschaft der späteren Sinfonien dieser Komponisten zu tun vermögen. Seine »Neunte« vollendete Beethoven als Dreiundfünfziger. Während also Mozart und Beethoven die Entwicklung

ihres sinfonischen Schaffens zufällig übereinstimmend in ungefähr dreiundzwanzig Jahren durchlaufen, braucht Haydn dazu sechsunddreißig Jahre, wobei noch wesentlich ins Gewicht fällt, daß Beethoven schon mit der dritten Sinfonie, der Eroica, eine Meisterlösung auf diesem Gebiete zuwege bringt, während bei Haydn der Weg erst mit den Pariser Sinfonien, also etwa von Nr. 82 ab, frei zu werden beginnt, was innerhalb der etwa 104 Sinfonien eine hohe Ziffer darstellt. Was vorangeht, ist vielfach an Intensität sich steigernde Erarbeitung.

Diese Gegenüberstellung, der unschwer andere, ähnliche angereiht werden könnten, ist für die Entwicklung Haydns als Tonsetzer ungemein aufschlußreich. Dabei spielt keine Rolle, daß er zufällig ein so hohes Alter erreichte, sondern daß er die lange Zeit seines Lebens fast ganz dazu brauchte, um zur Vollendung zu gelangen. Der Künstler beginnt klein, unscheinbar, fast möchte man sagen: primitiv und erreicht in stetiger Steigerung auf Grund unermüdlicher Arbeit ein Ziel, das ihn an die Seite der Größten seiner Zeit setzt. Es liegt etwas gewaltig Imponierendes, Achtung Erzwingendes in solchem Anstieg, der wohl der romantischen Seite des in helloderndem Brande sich schaffend verzehrenden Genius von der Art eines Mozart entbehrt, aber durch die stark betonte Willenskomponente wiederum in seiner Weise fesselt.

Wenn man sich den Schaffensprozeß bei Haydn zu vergegenwärtigen sucht — soweit dies überhaupt möglich erscheint —, so findet man, daß der Verlauf des Schöpfungsaktes ein wesentlich anderer ist als etwa bei Mozart oder Beethoven. Mozarts Phantasie ist dauernd von Klangvisionen bestürmt, die danach drängen, in Erscheinung zu treten. Dieser Künstler ist ein Besessener, der Mühe hat, die Vielheit von Gesichten, die in bunter Folge von ihm Besitz ergreifen, von sich abzutun. Damit ist nicht gesagt, daß sein Schaffen ein müheloses sein muß, jedenfalls ist es aber ein Sichbefreien, das Abschütteln eines Druckes, einer zwangvollen Bedrängnis. Mozart kämpft nicht um den Einfall, um die Inspiration, er kämpft höchstens darum, ein Ventil zu finden, den ihn bedrängenden los zu werden, einer Vision, die gerade Besitz von ihm ergriffen, Inkarnation zu verleihen, um sich von ihr zu befreien und einer anderen, nachdrängenden, Raum zu geben. Man hat den Eindruck einer dauernden inneren Hochspannung, die sich mit Gewalt Entladung zu erzwingen versucht. Wie anders der Fall Beethoven. Bei ihm ist es die Idee, die nach möglichst reiner Verwirklichung verlangt. Der Einfall ist dem Meister nicht Ende eines schöpferischen Prozesses, sondern Ausgangspunkt, er ist ihm Urzelle, die sich in einem langsamen, zum Teil in seinen Skizzen verfolgbaren Wachsen und Umformen unter qualvollen Geburtswehen zu dem gestaltet, was dem Meister vorschwebte, ohne daß er es schon begriff. Ein zielvolles Feilen, das erst dann zur Befreiung führt, wenn sich äußerlich Gestaltetes mit innerlich Erschautem vollkommen deckt.

Joseph Haydns Schaffen bedarf eines äußeren Anstoßes, nicht in Form eines

persönlichen Erlebnisses, einer Gelegenheit in höherem Sinne, wie sie Goethes Dichtungen zugrunde liegen, sondern als einer künstlerischen Anregung schlechthin. Am drastischesten kommt dies in einer Antwort zum Ausdruck, die Haydn einmal auf die Frage gab, warum er nie ein Streichquintett geschrieben habe. Sie lautete: »Es hat nie jemand eines bei mir bestellt«. So gehört Haydn auch zu den Tonsetzern, die nicht so sehr von Stimmungen für ihr Schaffen abhängig sind, sondern nach einem Tagesstundenplan arbeiten können, wie dies in neuerer Zeit etwa Max Reger tat.

Besonders in den früheren Schaffensepochen verkörpert Haydn vollkommen den Komponistentyp, der auf Anlaß hin, auf Bestellung hin sein Kunstwerk schafft. So fremd, ja unkünstlerisch dies in unserer Zeit anmutet, so war diese Einstellung zum Schaffen doch fast durchgängig bis auf Beethoven die normale. Hing sie doch auch vollkommen mit der sozialen Stellung des produktiven Musikers in der früheren Zeit zusammen, da eben auch die Muse kommandiert wurde. Da Haydn für seine Klavierschüler Übungsstücke braucht, schreibt er kleine Klaviersonatinen, da er bei Grafen Fürnberg im Streichquartett mitwirkt, komponiert er seine ersten Quartette, da er beim Grafen Morzin zum erstenmal ein Sinfonieorchester zur Verfügung hat, schreibt er seine erste Sinfonie. In allen Fällen ist die Gelegenheit, der spezielle Auftrag, der unmittelbare Anstoß zur produktiven Tätigkeit. Dadurch entsteht bei Haydn auch soviel, das abseits der normalen Kunstübung liegt oder das Haydns spezifischer Begabung nicht voll entspricht. Dies fällt so der Vergessenheit anheim.

Dem eigentlichen Schaffensprozeß scheint bei Haydn oft ein beabsichtigtes, bewußtes Wecken der Phantasie vorangegangen zu sein. Hier hat nach dem oben gebrachten Zitat das Anhören fremder Werke befruchtend gewirkt, auch versucht sich der Künstler durch Improvisieren auf dem Klavier in Stimmung zu setzen. Er fängt an zu suchen, wie er selbst sagt. »Find ich's bald, dann geht es auch ohne Mühe leicht weiter.« Nicht immer ist ihm das Glück hold, die Phantasie in die von ihm für den bestimmten Zweck gewünschte Richtung zu lenken. Sein frommes Gemüt, das sein Talent einzig als Gottesgabe ansieht, sucht sich die ins Stocken geratene Eingebung als Strafe für einen Fehltritt zu erklären.

Schon in der Gestalt des ersten flüchtigen Einfalls bringt der Meister seine Komposition meist skizzenhaft zu Papier. Für solche erste Orientierungsarbeit wählt er gerne den Vormittag, um im Besitze voller Geistesfrische zu sein. In den Nachmittagsstunden geht Haydn daran, das roh Skizzierte auszufeilen und in allen Teilen durchzuarbeiten. Hier setzt zugleich die Selbstkritik, die Überprüfung durch den Intellekt ein. »Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu soutenieren. So suchte ich mir zu helfen.« Wichtig erscheint es aber dem Meister, den Blick von vornherein auf das Ganze, auf

die großen Umrisse zu richten, die Komposition im Zusammenhang gleich ins Auge zu fassen und in ihren Hauptmomenten festzuhalten. »Das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.« War dieser Grundplan einmal festgelegt, so konnten Änderungen von Einzelheiten, Zusätze, Abstriche vorgenommen werden, ohne daß das Gesamtbild dadurch zerstört wurde. Es ist sogar eine Besonderheit von Haydns Schaffensweise, daß er gerne experimentiert, verschiedenartige Möglichkeiten ausprobiert und auf diese Weise bald zu einer großen Beweglichkeit, Wandlungsfähigkeit im Ausdruck gelangt. Hier ist es ihm sehr von Nutzen, daß er in Eisenstadt und Esterhaz ein Orchester zur Hand hat, das ihm die Kontrolle ermöglicht, das innerlich Gehörte mit dem wirklichen Klang zu vergleichen. »Ich konnte als Chef des Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen.« Im Experiment tritt bei Haydn eine ganz persönliche Art hervor, sich irgendein musikalisches Gebiet zu erarbeiten. Hier findet man wiederum bestätigt, was der Meister von sich sagte: »Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen.« Daher auch die große Anzahl von Werken, die mehr oder weniger nur Bausteine darstellen für seine Meisterschöpfungen, aber nicht Skizzen, nicht Entwürfe, sondern selbständige, fertige Kompositionen mit immer neuen Lösungsversuchen der verschiedenen Probleme.

In der Kunstregel betrachtet Haydn ein Hilfsmittel, eine Handhabe, um einen schönen, wohlklingenden Satz zu schreiben, doch darf sie dem Komponisten nie zur Fessel werden. Frei will sich der Meister im Kunstwerk ausleben. »Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden.« Als die Rede davon ist, daß Albrechtsberger im reinen Satz alle Quartenfolgen vermieden haben will, sagt Haydn: »Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich befugt wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft *neuen* Menuett zu componiren.« So bleibt für den Künstler das Ohr die erste und die letzte entscheidende Instanz, ist ihm der Richter darüber, ob eine Wendung schön oder häßlich, erlaubt oder unerlaubt sei. Zwischen erstem Eindruck und letzter Entscheidung liegt aber die Auseinandersetzung mit den »Regeln der Kunst«. Darüber plaudert der Meister ganz amüsant mit Maler Dies:

»Ein paar Mahl nahm ich mir die Freyheit, zwar nicht das Ohr, aber doch die gewöhnlichen Regeln der Lehrbücher zu beleidigen, und unterschrieb die Stellen mit den Worten: con licenza. Man schrie laut: ein Fehler! und wollte es aus dem Fuchs (Fux) beweisen. Ich fragte meine Gegner: ob sie nach dem Gehör beweisen könnten, daß es ein Fehler sey? sie mußten mit Nein antworten — — Auch mein Ohr höret in jenen Stellen keinen Fehler; vielmehr glaube ich, etwas Schönes zu hören, darum bath ich um Erlaubniss, mich gegen die Regel versündigen zu dürfen.« Ein andermal heißt es: »Wenn ich etwas für schön hielt, so, daß das Ohr und das Herz nach meiner Meynung zufrieden seyn konnten, und ich eine solche Schönheit der

trockenen Schulfüchserey hätte aufopfern müssen, dann liess ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.«

Durchaus nicht immer schafft Haydn leicht, oft hat er ehrliche Mühe auf sein Werk zu wenden. Besonders im Alter klagt er über die Anstrengung, die ihm die »Kopfarbeit« verursacht. In einem Briefe an Griesinger aus dem Jahre 1799 heißt es:

»Die Welt macht mir zwar täglich viele Complimente über d. Feuer meiner letzern arbeithen, aber niemand wil mir glauben, mit welcher mühe und anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muss, indem mich manchen Tag die schwache gedächtnuss und Nachlassung der Nerven dermassen zu Boden drückt, dass ich in die traurigste Laage verfalle; und hiedurch viele Täge nachhero ausser stand bin nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich durch die Vorsicht aufgemuntert mich wieder an d. Clavier setzen, und zu kratzen anfangen kan. Da findet sichs dann wieder, Gott sey gelobt!«

Jedenfalls fließt ihm die Quelle der Eingebungen keineswegs immer hemmungslos. »Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtigkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.« Deshalb versteht Haydn auch mit seinen Ideen hauszuhalten und, als ihn einst drei wandernde Waldhornisten um Kompositionen für ihre Instrumente bitten, lehnt er mit der Begründung ab, daß er sich seine guten Gedanken für größere Arbeiten spare, um sie dann dort gehörig zu verwenden und durchzuführen. Doch kann er sich ein andermal auch wieder rühmen, daß er ganz natürlich statt einer gewählten hundert andere Ideen hätte nehmen können.

Da Haydn im Konzept seine Arbeiten bis ins Kleinste durchführt und fertigstellt, weisen die Reinschriften, die meist eine ruhige, korrekte Handführung zeigen, sehr wenig Korrekturen und Striche auf. »Das rührt daher, weil ich nicht eher schrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war.« Nicht immer hat der Meister die Stütze einer Skizze nötig, manchmal trägt er, an der Niederschrift durch dringende Geschäfte verhindert, eine Komposition in ihren Umrissen tagelang mit sich im Kopfe herum. »Diese arme versprochene Sinfonie«, heißt es in einem Briefe an Frau v. Genzinger, »schwebt seit Ihrer anordnung stets in meiner Fantasie, nur einige (leyder) bishero nothdringende Zufälle haben diese Sinfonie noch nicht zur welt kommen lassen.«

Daß sich in Haydns Werken äußere persönliche Erlebnisse in Form eines Bekenntnisses widerspiegeln, dafür lassen sich wenige Anhaltspunkte finden. Widmungen erfolgen meist als Aufmerksamkeit oder aus Dankbarkeit einem Gönner, einem Künstler gegenüber, sind manchmal das Ergebnis eines Anlasses ähnlich wie die Kompositionen selbst. Mit einer Klaviersonate (Nr. 49 der Gesamtausgabe) scheint es indes eine tiefere Bewandtnis zu haben, wie gewisse Andeutungen Haydns Frau v. Genzinger gegenüber verraten. Der Meister schreibt am 20. Juni 1790 aus Esterhaz:

»Diese Sonate ist ex Es, ganz neu und blos auf ewig für Ihro Gnaden bestimmt. Wunderbar aber ist es, dass eben das letzte Stück von dieser Sonate den nemlichen Menuet und Trio in sich enthält, was Euer Gnaden in Ihrem letzten Brief von mir forderten. Diese Sonate war

schon voriges Jahr für Ihro Gnaden von mir aus bestimmt, nur das Adagio hab ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer Gnaden auf das allerbeste anempfehle, es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung, nur Schade dass Euer Gnaden kein Fortepiano von Schanz haben; nochmal so viel Effect würden Euer Gnaden daraus schöpfen.«

Hält man hierzu noch eine Bemerkung im weiteren Verlaufe des Briefes, die da lautet: »Ich hätte Euer Gnaden so vieles zu sagen und so viel zu beichten, von welchem mich niemand als blos Euer Gnaden allein lossprechen könnten . . .«, so gewinnt man den Eindruck, daß es sich in dem ausdrucksvollen Mittelsatz der Klaviersonate um ein Geständnis zärtlicher Natur handelt.

Die endgültige Form seiner Kompositionen wünscht Haydn respektiert zu sehen. Dies schärft er seinen Verlegern bei der Drucklegung ein. Auch wehrt er sich heftig gegen unrichtigen, ungenauen Vortrag oder eigenmächtige Ausschmückungen der Solopartien durch die Sänger und die Instrumentalsolisten. »Durch die Gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten.« Eigenmächtige Kolorierung der Solostimmen durch den Sänger waren in der damaligen Zeit durchaus gebräuchlich, ja die Kunst der individuellen Variation gehörte geradezu zu den Ansprüchen, die man an einen gewandten Gesangskünstler stellte. Haydn ist darin anderer Meinung. Wenn man seine Kompositionen mit Verzierungen versieht, die nicht vorgeschrieben sind, protestiert der Meister energisch. »Ich kann das schon auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es so geschrieben haben.«

Mit der Kritik hat Haydn keine wesentlichen Konflikte. Seine wahren Widersacher sind unter seinen Kunstkollegen in Wien zu suchen, die mit Neid und Mißgunst auf das wachsende Bekanntwerden seiner Werke blicken und nach Möglichkeit in ihrem Wirkungskreis den Außenseiter von Esterhaz totzuschweigen trachten. Ihren Einbläsereien ist ja zum großen Teil auch Kaiser Josephs II. reservierte Haltung Haydn gegenüber zu danken. Unter den Haydnschen »Spässen«, die den Kaiser in des Meisters Kompositionen stören, ist hauptsächlich die Einbeziehung volkstümlicher Elemente in die instrumentale Kunstmusik zu verstehen, die den Italienern wesensfremd sind und von ihnen bekämpft werden. So kann Haydn mit Recht von »Neydern (deren ich eine Menge habe)«, von der »Critic einiger Witzlinge«, der zu begegnen wäre, sprechen. Auch in späteren Jahren hat sich der Meister noch über die Berliner Kritik zu beklagen, die ihm schon früher heftig zusetzte, aber in dieser Hinsicht ziemlich allein stand. Schon im Jahre 1776 schreibt er in seiner Lebensskizze:

»In dem Kammerstyl habe ich ausser den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen Glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, dass die sonst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in Einer Wochenschrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiß wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im stande, solche wahr-

haft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die Mühe geben, und anderer Ursachen mehr,welche ich mit der Hülf Gottes zu seiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeister von Dittersdorf aus Schlesien schrieb mir unlängst mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben, dass eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenselben von unpartheyschen der Mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen sie sich äußerst alle meine Werke zu bekommen, ein welches mich der k. k. Gesandte zu Berlin Herr van Baron Switen diesen verflossenen Winter, als derselbe in Wien ware, versicherte: genug davon.«

HAYDNS CHORWERKE

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Außer der »*Schöpfung*« und den »*Jahreszeiten*« kennt man, vor allem in Norddeutschland, nur noch wenig aus der großen Anzahl Haydnscher Chorschöpfungen. Das hat seinen Hauptgrund darin, daß es sich bei der Mehrzahl dieser Werke um katholische Kirchenmusik handelt, die im protestantischen Norden naturgemäß ziemlich unbekannt hat bleiben müssen. Aber auch im Süden, in Österreich selbst, ist diese Literatur zeitweilig mit Gewalt unterdrückt worden. Hatte es sich doch der Cäcilienverein zur Aufgabe gesetzt, die Kirchenwerke der katholischen Klassiker des 18. Jahrhunderts ihres »unkirchlichen« Geistes wegen bis aufs Messer zu bekämpfen. Heute scheint ein Umschwung der Meinungen stattgefunden zu haben, die Arbeit *Alfred Schnerichs* beginnt Früchte zu tragen: und man sieht die Unzertrennlichkeit einer Haydnschen Messe von einem Rokokokirchenbau, von der österreichischen Volksseele überhaupt, ein. Im Norden stand und steht der Verbreitung dieser Werke ihre Zweckhaftigkeit entgegen, auch erschienen den Chören die Aufgaben wohl zu gering und der »Erfolg« nicht sicher genug; man hatte kein Gefühl für diese unbeschwerten, kristallklaren Meisterwerke. So konnte es kommen, daß in Berlin die Theresienmesse erst in *diesem* Jahr zum erstenmal öffentlich aufgeführt wurde.

Haydn hat außer einer Unmenge von kleineren Kirchenwerken, die zumeist Gelegenheitsarbeiten darstellten, im ganzen 14 Messen, von denen zwei frühe verloren sind, geschrieben. Zwei Perioden lassen sich unterscheiden: die ersten sechs erhaltenen, die vor dem Erlaß des Kaisers Josephs II. über die Einschränkung der Kirchenmusik (1784) entstanden sind, weichen stilistisch von den späteren, nach einer vierzehnjährigen Pause komponierten Messen bedeutend ab. In der Tat kann man in den früheren Messen etwas von dem erblicken, was man von Thibaut bis hin zu Kretzschmar »unkirchlichen Geist« nennt. Diese Werke verleugnen an keiner Stelle ihren Nährboden: den heiteren Süden, den neapolitanischen Stil, in dem auch Wien schwelgte. *Mendelssohn* nannte die 1766, dem ersten Jahr in Esterhaz, entstandene »*Große Orgelmesse*« (so genannt wegen solistischer Verwendung der Orgel)

geradezu »skandalös lustig«. Gewiß ist eine Art »Lustigkeit« zu erkennen (vielleicht fällt sie besonders dem Norddeutschen auf), es herrscht in der Tat ein kecker Übermut in Passagen, Trillern und Koloraturen, doch ist manches auch eine Frage des Tempos. Ins Schwarze hat seinerzeit *Hans Richter* mit seinem Ausspruch getroffen: »Man muß nur Haydn nicht wie einen Walzer spielen.« Allzu lebhafte Sätze sind eben durch das Zeitmaß zu mildern und die Prestobezeichnung eines »Dona nobis pacem« nicht etwa wörtlich aufzufassen.

Das Gesamtbild dieser Werke stören am meisten die allzu reichlich angewendeten Koloraturen und Verschnörkelungen in den Soloarien. Mit jedem Werk wandelt sich indessen die Behandlung der Solostimmen, die Linien werden weiter, und der mehr und mehr reifende Meister geht schließlich sogar von der Aneinanderreihung von Soloarien zu einer freien Verknüpfung des Soloquartetts mit dem Chor über. Den Übergang bildet die 1782 entstandene *Mariazeller Messe*, die die frühere Messenperiode abschließt. Ihr »Benedictus« stellt erstmalig das Soloquartett neben den Chor. Daneben hat sie aber noch immer Soloarien, die dann erst nach der großen Pause in der Messenproduktion verschwinden. Auch in den späteren Messen herrscht, wenn man so will, jene Lustigkeit, oder, besser gesagt, Heiterkeit, denn zum Glück konnte Haydn aus seiner Haut nicht heraus: er selbst hat wohl am besten seine Stellung zur Messe, zur liturgischen Komposition überhaupt, charakterisiert, als er zu Carpani gesagt haben soll: »Ich weiß es nicht anders zu machen. Wie ich's habe, so geb' ich's. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.«

Daß sich Haydns *innere* Einstellung zur Messe niemals änderte, beweist wohl am besten die Tatsache, daß der Einundsiebzigjährige zu seiner genau 50 Jahre vorher entstandenen ersten Messe, die ihm zufällig wieder unter die Finger kam, mit kindlicher Freude Bläserstimmen setzte, ohne an das Grundgerüst des Jugendwerkes zu rütteln!

Homophonie im weitesten Sinn ist Haydns Grundeinstellung zur Messe wie zu jeder anderen Kunstgattung. Vor allem in den früheren Werken herrscht noch durchgehend reine Oberstimmenmelodik, die die anderen Stimmen zu nur ausfüllenden Funktionen herabwürdigt. Mehr und mehr erkennt Haydn aber die Notwendigkeit stärkerer Arbeit zur Vertiefung des Ausdruckgehalts: die Imitationen werden logischer und in reicherem Maße angewandt, ihre Krone bildet schließlich der strenge Kanon des »Credo« in der *Nelsonmesse*. Besonders in den Werken der zweiten Periode bestrickt eine reiche motivische Arbeit in der Verknüpfung der Solostimmen untereinander und in ihrem Wechsel mit dem Chor. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese »motivische Arbeit« in den Messen Hand in Hand mit der Entwicklung von

Haydns Quartettstil gegangen ist. Als Eigenart bilden sich die Fugen des »Gloria« und des »Credo« aus: an die strenge Durchführung schließt sich jeweils noch eine freie Coda, in die dann gewöhnlich noch die Solostimmen eingreifen.

Charakteristisch für eine Haydn-Messe ist die Gliederung des Werkes vom rein musikalischen Gesichtspunkt aus. Durch wohldurchdachten Wechsel von langsamen und schnellen Sätzen, durch Zusammenfassung gewisser Textstellen (die sich allerdings bis zur gleichzeitigen Absingung von vier verschiedenen Textzeilen (!) auswachsen kann), schafft Haydn den einheitlichen Gesamtzug der Werke, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren.

Der Raum verbietet es, auf die kleineren Kirchenwerke, die meist auch nur schwer erreichbar sind und doch schon ziemlich viel Staub angesetzt haben, näher einzugehen. Einigermaßen bekannt ist nur noch das schwungvolle »*Stabat mater*« vom Jahre 1773, das deutlich unter dem Eindruck des Pergolesischen Werkes entstanden ist und Haydn bald zu einem Welterfolg verhalf. Aufmerksam sei vor allem noch auf ein erst in jüngster Zeit wieder entdecktes *Requiem* (c-moll) gemacht, das *Ernst Fritz Schmid* neu herausgegeben hat (Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde) und damit der Allgemeinheit noch ein außerordentlich bedeutendes Werk Haydns schenkte. Auffällig ist darin die solistische Verwendung von Viola und Fagott, die dem ganzen Werk ein eigentümliches Gepräge aufdrückt.

Ein Wort übrigens noch zu den sonstigen Ausgaben Haydnscher Kirchenwerke. Nachdem Haydn mit dem nachlässigen Verlagshaus Artaria schlechte Erfahrungen gemacht hatte, wurde seine Verbindung mit Breitkopf & Härtel enger. Um die Jahrhundertwende bekam dieser Verlag auch Verlangen nach den Messen, übernahm aber zunächst auf Haydns eigenes Anraten nur die Partituren der letztentstandenen, da die früheren »nicht nach dem heutigen Geschmack seyen«. Am vollständigsten erschienen die Messen in London bei Novello. Leider geben diese Orgelauszüge ein völlig falsches Bild der Werke: sie begnügen sich häufig mit einer Andeutung der Harmonie und unterschlagen vollständig das rauschende Figurenspiel der Instrumente, das doch erst im Verein mit der liegenden Harmonie das Gesamtklangbild erzeugt. Nur von der letzten, der sogenannten »*Harmoniemesse*« und von der gewaltigen »*Nelsonmesse*«, die für mich den Gipfel Haydnscher Messenkunst darstellt, liegen neue Partituren und auch Klavierauszüge, die allen Anforderungen Genüge leisten, vor (Peters, Leipzig). Dazu kommt noch eine Studienpartitur der beglückenden »*Theresienmesse*« (Philharmonia, Wien) und ein Neudruck der Stimmen dieser sowie derjenigen der »*Mariazeller Messe*« (Denkmäler liturgischer Tonkunst bei Böhm, Augsburg). Die seit bald 25 Jahren im Entstehen begriffene Gesamtausgabe von Haydns Werken ist leider noch immer nicht weit über die Anfänge hinausgekommen: von Chorwerken liegen erst »Schöpfung« und »Jahreszeiten« vor, und es wäre zu wünschen, daß endlich

mit größeren Mitteln an die Vollendung dieser Aufgabe gegangen werden könnte, mag sie auch eine »Haydn-Arbeit« sein!
Seltsam ist die Entstehungsgeschichte der jetzt bekannten Fassung der »*Sieben Worte des Erlösers am Kreuze*«. 1785 bestellte ein Domherr in Cadix bei Haydn sieben Adagios von je zirka 10 Minuten Aufführungsdauer für den liturgischen Gebrauch seiner Kirche: in dem schwarz ausgeschlagenen Dom besteigt der Bischof die Kanzel, spricht das erste Wort, stellt Betrachtungen darüber an, steigt wieder herab und kniet betend am Altar. Während des stummen Gebets spielt die Musik den ersten Satz, und der Vorgang wiederholt sich jedesmal in gleicher Reihenfolge. Der Erfolg des zunächst rein instrumentalen Werks war außerordentlich, und Bearbeitungen für Quartett und für Klavier fanden reißenden Absatz. Lange blieb die Umarbeitung in das Vokalwerk mysteriös, bis durch *Sandbergers* Forschungen Licht in die Angelegenheit kam. Haydn hatte in Passau eine Bearbeitung des dortigen Hofkapellmeisters Joseph Frieberth gehört und fühlte sich bewogen, »es besser zu machen«, wobei ihm *van Swieten*, wie später, in den beiden Oratorien zur Seite stand. Haydn selbst hielt dieses Werk stets für sein bestes; bekanntlich urteilt aber die Nachwelt selten im Sinn der Komponisten. Denn alle aufgewendete Satzkunst kann doch nicht den Eindruck des allzu Gleichmäßigen verdecken, die Flickarbeit wird hier und da spürbar.
Völlig vergessen ist das italienische Oratorium »*Il ritorno di Tobia*«, das 1774/75 entstand. Es war zunächst ein von Koloraturen und Wiederholungen geradezu ersticktes, nach italienischen Mustern gearbeitetes Werk, so daß Haydn selbst 13 Jahre später glaubte, wenigstens zwei Chöre hinzufügen zu müssen. Mit seinem Einverständnis unternahm dann 1808 sein Schüler *Neukomm* eine nochmalige Revision, die die Längen kürzte und vor allem die etwas dürftige Instrumentation vermehrte. In dieser Fassung ist »Die Rückkehr des Tobias« (in deutscher Übersetzung) in neuerer Zeit noch einmal herausgegeben worden (Universal-Edition, Wien). Das Werk enthält wunderbare Einzelheiten Haydnschen Geistes, merkwürdigerweise glaubt man aber auch oft Mozart herauszuhören, und die Anlage der Ouvertüre mit ihrer modulierenden direkten Überleitung in das Werk erinnert ganz verblüffend an die 13 Jahre jüngere zum »Don Giovanni«. Leider ist das Oratorium zu sehr auf das Solistenensemble zugeschnitten, als daß es heute noch die Chöre ständig zu fesseln vermöchte; auch liegt vermutlich ein weiterer Grund seines Zurückstehens in der Beschaffenheit des Textes, der eben keinen Vergleich mit den meisterhaften Texten der beiden großen Oratorien aushalten kann. Am besten charakterisiert wohl *Schering* die allzu bescheidene Haltung des Werkes: »Es gehört schon das leicht zu rührende Gemüt der Haydnschen Zeit dazu, die Rückkehr eines verlobten jungen Wanderers ins Elternhaus und die glückliche Staroperation eines alten Vaters als zureichenden Stoff für ein zweistündiges Oratorium zu schätzen« (Gesch. des Oratoriums S. 255).

Dem schematischen italienischen Oratorium erteilt Haydn dann mit der »*Schöpfung*« die Absage. Es ist kein Zufall, daß dieses Werk ebenso wie die »*Jahreszeiten*« in seiner Anlage mit England zusammenhängt, war doch der Schöpfungstext ursprünglich für Händel bestimmt. Die englische Händeltradition, die Haydn 1791 bei einer viertägigen Händelfeier mit regster Anteilnahme erlebte, mag in ihm den Wunsch entzündet haben, einmal ein Werk fern vom italienischen Schematismus zu schaffen. Gestützt auf meisterliche Texte gelingen dem Greis die beiden Stützpfeiler der deutschen Chorbewegung des 19. Jahrhunderts. Dem Naturfreund Haydn waren jetzt keine einschnürenden Grenzen gezogen: aus vollem Herzen schafft er die großartigen Naturhymnen. Im zweiten Werk ist alles etwas enger, auf den Menschen, auf das ländliche Milieu bezogen: die Genrebilder scheuen keine Anleihe beim Typ des deutschen Singspiels der Weiße und Hiller. Die vollendetste Synthese des Epischen und Lyrischen, des Erhabenen und Rührenden, von Natur und Mensch stellt jedoch die »Schöpfung« dar. Ihre leichtfaßlichen Melodien, ihre lebendigen Chöre und Fugen, der jugendhafte Schwung des Ganzen wird dieses Alterswerk noch auf lange Zeit hinaus eine der ersten Stellen in der Oratorienliteratur einnehmen lassen.

HAYDN UND DAS STREICHQUARTETT

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Die Geschichte des Streichquartetts beginnt eigentlich mit der Geschichte der Streichinstrumente. Einen folgereichen Einschnitt bildete der Ersatz der alten Violen durch die andersgeartete Violine, nach deren Bau dann auch die tieferen Tonlagen berücksichtigt wurden. Die neue Familie wurde schon im 17. und 18. Jahrhundert zur Vollkommenheit gebracht und fand ihr ergiebiges Schrifttum. Nur das, was wir unter Streichquartett verstehen, trat erst kurz vor Haydn ins Leben, und Haydns Erfinderkraft hob die Gattung zu höchstem Wert. Es verhielt sich hier also umgekehrt wie beim Klavier, wo die Einbildungskraft dem Bau vorauseilte. Streichinstrumente waren längst vorhanden, ehe an die natürliche Zusammenstellung der vier Stimmen gedacht wurde, wie sie im Streichquartett hervortrat.

Was die Entwicklung hinauszögerte, war der Brauch des Generalbaßspiels, der viel Gutes, aber auch den Nachteil hatte, daß dem Stegreifspiel der genaue klangliche Wortlaut des Kunstwerkes geopfert wurde. Daher in der Triosonate, die alles beherrschte, eine Vernachlässigung der Mittellage. Von jener Gattung übernimmt das Quartett die beiden Violinen; es fügt aber, dem Klang Zusammenhalt und Wärme zu geben, die Bratsche ein. Der Baßlage diente das Cello, nicht der Kontrabaß. Die Hauptsache war, den Generalbaß ent-

behrlich zu machen, und das ist Haydn, wie in der Sinfonie, so auch im Quartett erfolgreich gelungen. Gerade dieser Besetzung von Kammermusik war durch ihn und seine Nachfolge ein Schrifttum beschieden, das durch Zahl und Wert von Meisterwerken obenan steht.

Der Wohlklang der vier Streicherstimmen ist besonders edel, weil kein anderes Tonwerkzeug die Gleichartigkeit stört. Er greift besonders ans Herz, weil gestrichener Ton seelischem Ausdruck bereitwilligst folgt. Er ist unendlicher Abstufung fähig. Für gewisse einzelne Wirkungen sind Bläser unentbehrlich. Aber der Saitenton vertieft die Innigkeit. Beweis dafür sind im Orchester die vielen Stellen, an denen Streichereinsatz nach Bläsern verinnerlicht.

Mit der Geschichte der Sinfonie ist die Geschichte des Streichquartetts aufs engste verknüpft. Ein und derselbe Meister verschaffte beiden Gattungen Gehör. Die Sinfonie redete zu einem größeren Kreis, zuletzt zum Volk; das Quartett spricht zu einer kleineren Gemeinde, die sich in die letzten Geheimnisse einweihen läßt. Ob Haydn alle oder die meisten Werke seiner Vorgänger gekannt hat? Der Gelehrte ist geneigt, sich vorzustellen, auch der Künstler eigne sich alles an, was vor ihm geleistet wurde. So ganz gewissenhaft wird er es nicht tun; und zwar je ursprünglicher er sich fühlt, desto weniger genau. Es hat deshalb nur beschränkten Wert, allen Quellflüssen und Bächen nachzugehen, aus denen Haydn die Bewegung zugeströmt sein soll. Nur das eine ist wichtig: ausländische Arbeit hat an Quartett oder Sinfonie kaum etwas entschieden; beides ist im wesentlichen eine *deutsche* Angelegenheit gewesen. Natürlich gibt es in der Kunst kein Alleinrecht: als die Gattungen galten, widmete sich ihnen auch das Ausland; so z. B. Berlioz. Haydns Heimat lag auf altem deutschen Gebiet. Doch die Politik hatte es durchschnitten. Beinahe ist er, wie Liszt, als »Ungar« zur Welt gekommen. Beide haben kein Ungarisch gelernt oder verstanden. Aber der Ort Eisenstadt und das Schloß Esterhaz, die mit Haydns Werdegang verbunden bleiben, lagen auf ungarischem Boden. Dankbar hat Haydn die Gunst des Schicksals anerkannt, das ihn zur ungestörten Ruhe begnadete: niemand sprach ihm drein, niemand konnte ihn irremachen, als er Formen und Gattungen der reinen Instrumentalmusik ausbildete. Daß sein Fürst, obschon kaisertreu, Wien nicht liebte, war wie ein Spiel der Vorsehung.

Nach Reihen von je sechs Stücken hat Haydn seine Quartette zusammengestellt. Das war nicht planlose Vielschreiberei; er bedurfte der Vielzahl, um Erfahrungen zu sammeln, um an sich selber zu lernen. Den beharrlich neuen Einsatz der Kräfte unterstützte die mühelose Eingebung. Dem Kind des Volkes flossen melodische Erfindungen in Fülle zu. Im ganzen unterscheiden wir *zwölf* Reihen (zu denen noch Vereinzeltes hinzukommt).

Das älteste Quartett ist schon 1755, vor Eisenstadt, entstanden. Für Opus 1 Nr. 2 und 2 Nr. 1 und 6 ist als Jahreszahl 1763 überliefert. Diese *ersten zwölf* Quartette

haben fast alle je fünf Sätze; zwei Menuette umrahmen den langsamen Satz. Man findet sich ans ältere Unterhaltungsspiel, das sogenannte Divertimento, gemahnt, unter dem man sich übrigens nicht etwas Seichtes oder Leeres denken darf. Am Menuett hatte Haydn von je große Freude. Manche Eigenheiten der sinfonischen Frühwerke — die erste Sinfonie entstand 1759 — kehren in den Quartetten wieder; so die beliebte Kanonform der Menuette. Das freie Oktavieren der Stimmen (vgl. Mozart, Andantino des 13. Quartetts) offenbarte seinen großen akustischen Reiz. Als Ganzes erfreut wohl am meisten Opus 1 Nr. 3 und 4, Opus 2 Nr. 6; außerdem entdeckt man sehr hübsche langsame Sätze.

Von der *dritten* Reihe, Opus 3, sind Nr. 1 und 6 1767 und 1768 entstanden. Sie müssen sich als Handschriften wie als Druckwerke rasch verbreitet haben (1769 erschienen in Paris die ersten 18 Quartette); ihrer Wertschätzung am Kaiserhof in Wien stellte sich der Neid entgegen. Die Anzahl der Sätze in Opus 3 schwankt zwischen zwei und vier. Das Menuett steht ebensogut vor wie nach dem langsamen Satz; dies ist wegen Beethovens Neunter wichtig. Nr. 1 und 5 enthalten langsame »Ständchen«, in denen die erste Violine vorherrscht; die C-dur-»Serenade« ist jedem Geiger bekannt. So etwas an melodischer Erfindung, an klingender Begleitung mußte begeistern!

Die *vierte* Reihe trägt die Opuszahl 9. Entstehung: 1769; Nr. 6 vielleicht früher. Hier hat Haydn die Schönheit frei bewegter Streicherstimmen zum erstenmal so recht ausgekostet; man sehe die ersten Sätze in Nr. 1 und 4, die letzten in Nr. 2, 4 und 5. Besonders achte man auch auf die Mittelstimmen, deren Belebung Mozart einleuchtete. Das Menuett reiht sich vor dem langsamen Satze ein. In Nr. 4 entfernt sich das d-moll-Menuett schon bedeutsam vom eigentlichen Tanz.

Opus 17, die *fünfte* Reihe, stammt von 1771. Auch hier wieder treten die Menuette an zweite, nicht an dritte Stelle. Fortschritte macht die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen. Am bedeutendsten ist Nr. 4 (c-moll). Haydn beginnt einzelne Sätze, auch rasche, leise ausklingen zu lassen. Dazu werden Spieler und Hörer durch technische Einzelheiten gefesselt.

Noch eine weitere, die *sechste* Reihe, das Opus 20, gehört wohl ins Jahr 1771. Nach dem Titelblatt der Berliner Ausgabe (1775) redete man von »Sonnenquartetten«. Nicht ohne innere Berechtigung nannte man sie auch die »großen«. Beethoven hatte von der ersten Nummer solchen Eindruck, daß er sich das Ganze aus den Stimmen zusammenschrieb. Das As-dur-Adagio (nach einem entzückenden Menuett) muß ihm besonders viel gesagt haben; klingt nicht Verwandtes in seinem Opus 131 und 135 an? Einige Schlußsätze von Opus 20 gießt Haydn in Fugenform, und zwar wählt er gleich eine Mehrheit von Themen (zwei in Nr. 5, drei in Nr. 6, vier in Nr. 2). Die Fuge eignet sich sehr wohl, dem Finale etwas Eigenartiges, dem Ganzen Steigerung und Krönung zu geben. Auch Mozarts Quartettreihe (8—13;

1773) trägt kontrapunktisches Gepräge. Verwertung und Einbeziehung überkommener Formen ist dem Quartettstil durchaus nicht fremd.
Zwischen 6. und 7. Reihe wäre wohl das einzelne schöne Quartett, Opus 42, in d-moll einzufügen (1771?). Nun folgte eine lange Pause, bis 1781, ausgefüllt namentlich mit Weiterentwicklung der Sinfonie. Die *siebente* Reihe (erschienen 1782) trägt die Opuszahl 33. Es sind die »russischen« (nach der Widmung), oder die »Jungfernquartette« (nach dem Titelblatt). Das Menuett ersetzt Haydn durch ein Scherzo, auch Scherzando. Daher noch ein weiterer Name: die Scherzi. In der Tat erweitern die Scherzosätze hier den Begriff des Menuettartigen in Richtung auf Beethovens Scherzostil. Haydn selber war sich bewußt, daß diese Reihe auf eine ganz neue, besondere Art gemacht sei. Er meinte wohl das Folgerichtige der sogenannten thematischen Arbeit, der musikalischen Logik. Die vierte Nummer beginnt mit einem Sekundakkord.
Die *achte* Reihe, Opus 50, zwischen 1784 und 1787, enthält weniger Mozartisches, als man nach den gleichzeitigen Meisterwerken Mozarts annehmen sollte. Eher neigt Haydns Phantasie hier nach der Beethovenschen Seite. Im einzelnen fallen wieder Anfänge mit dem Septakkord auf, im Piano verlöschende rasche Sätze, auch die Ausnützung der Bratsche. Das Menuett rückt nun endgültig an die dritte Stelle.
Als Opus 51 verzeichnen wir die Quartettsätze, die Haydn nach den Orchestersätzen einrichtete, die er als eine Art Programmusik zu den »Sieben Worten am Kreuz« entwarf; ebenso gibt es Bearbeitungen mit Chor und für Klavier.
Die Reihen *neun* und *zehn* der eigentlichen Quartette werden als Opus 54, 1—3, Opus 55, 1—3 und Opus 64, 1—6 gezählt. Sie waren 1789 und 1790 für einen Großkaufmann Tost bestimmt, der sehr gut Violine spielte. Daher die vorgeschriebenen hohen Lagen der Geige und das Vorherrschen der ersten Stimme. Dieser Sachverhalt wird mit besonderer Gunst der Spieler erwidert. In musikalischer Hinsicht dürften sich Vergleiche ergeben mit Beethovens mittlerer Schaffenszeit. Opus 64 verrät zugleich eine Rückwirkung von seiten Mozarts.
Die *elfte* Reihe, Opus 71, 1—3, und 74, 1—3, entstand 1792 und 1794. Beethovens Nähe wird immer deutlicher fühlbar. Haydns Blick ist wie in die Zukunft gerichtet: Trio in Opus 74 Nr. 2; Largo in 74 Nr. 3!
An der Wende des Jahrhunderts steht die letzte, *zwölfte* Gesamtreihe, Opus 76 (1799, erschienen 1800). Von der Sinfonie her macht sich die erreichte Größe bemerkbar; dem Quartett als solchem aber sichert Haydn nunmehr die Höhe freiesten künstlerischen Ausdrucks. Nr. 3 enthält die feinen Veränderungen über »Gott erhalte«, dessen Melodie wir ja Haydn danken. Nr. 5 und 6, namentlich aber Nr. 2 (»Quintenquartett«) geben einen Begriff von Haydns ausgereifter Quartettkunst.
Im Jahr 1802 schenkte der Siebzigjährige der musikalischen Welt noch zwei

letzte Quartette, ohne Altersschwäche (Opus 77). Ein allerletztes, nicht mehr vollendetes, stammt von 1803 (Opus 103). Die 76 eigentlichen Quartette sind eine Fundgrube kostbarer Schätze, deren Glanz aus ewigem Feuer funkelt.

JOSEPH HAYDN UND DIE PROGRAMM-MUSIK SEINER ZEIT

VON

KARL WÖRNER-BERLIN

Haydns Absichten kommen wir nahe, wenn wir ihn hineinstellen in sein Jahrhundert. Seine Sinfonien sind »Charaktersinfonien«, sind Programmsinfonien und stehen in der geistigen Haltung im unmittelbaren Zusammenhang mit der Programmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Die Programmusik ist so alt wie die Musik überhaupt, aber man kann sagen, daß sich jede Epoche in ihrem charakteristischen Gepräge neue Aufgaben und Ziele stellt, so daß die Frage nach der Programmusik alle 50 Jahre neu gestellt und beantwortet werden muß. In der Programmusik zur Zeit Haydns können wir eine einheitliche Linie von ungefähr 1730 bis kurz nach 1800 feststellen, also eine Zeitspanne, die etwa mit den Lebensjahren Haydns zusammenfällt. Diese Epoche ist durch zwei wichtige Eckpfeiler gekennzeichnet: am Anfang steht *Vivaldis* »Cimento dell' Armonica« (op. 8), am Schluß als glanzvoll krönender Abschluß *Beethovens* »Pastorale«. Drei Bereiche sind es, deren Darstellung die Komponisten der Zeit immer wieder gereizt hat: das menschliche Leben, die Natur und die antike Heldengeschichte. Gewisse Grundzüge der musikalischen Betrachtung und der Darstellung der programmatischen Ideen sind allen gleich. Sie liegen, wenn wir von Gemeinsamkeiten stilistischer und musikalisch technischer Art absehen, in der *gemütvollen Beschaulichkeit* und der *ruhigen Betrachtung*. Es ist, als ließe der Komponist nur die Eindrücke sprechen, die die äußeren Anregungen in ihm wach werden lassen. Eine eigene Stellungnahme zu alledem hat er nicht oder will er nicht haben. Er geht in der Natur spazieren und singt ein frohes Lied, das Lied der Natur selbst. Wie ganz anders Berlioz, Liszt und Strauß, das Dreigestirn, das die darauffolgende Epoche der Geschichte der Programmmusik repräsentiert. Sie tragen ihre Leidenschaften, ihre Kämpfe und Seelenstürme in die Natur hinein und finden sie dort wieder. Mensch und Natur sind eins, verbunden durch gemeinsame elementare Gewalt und Kraft. Noch Beethoven, der Kämpfer, läßt den reinen Frieden der Natur in sich einkehren, wenn er seine Pastoralsinfonie schreibt. Er läßt die Heiterkeit der Land-

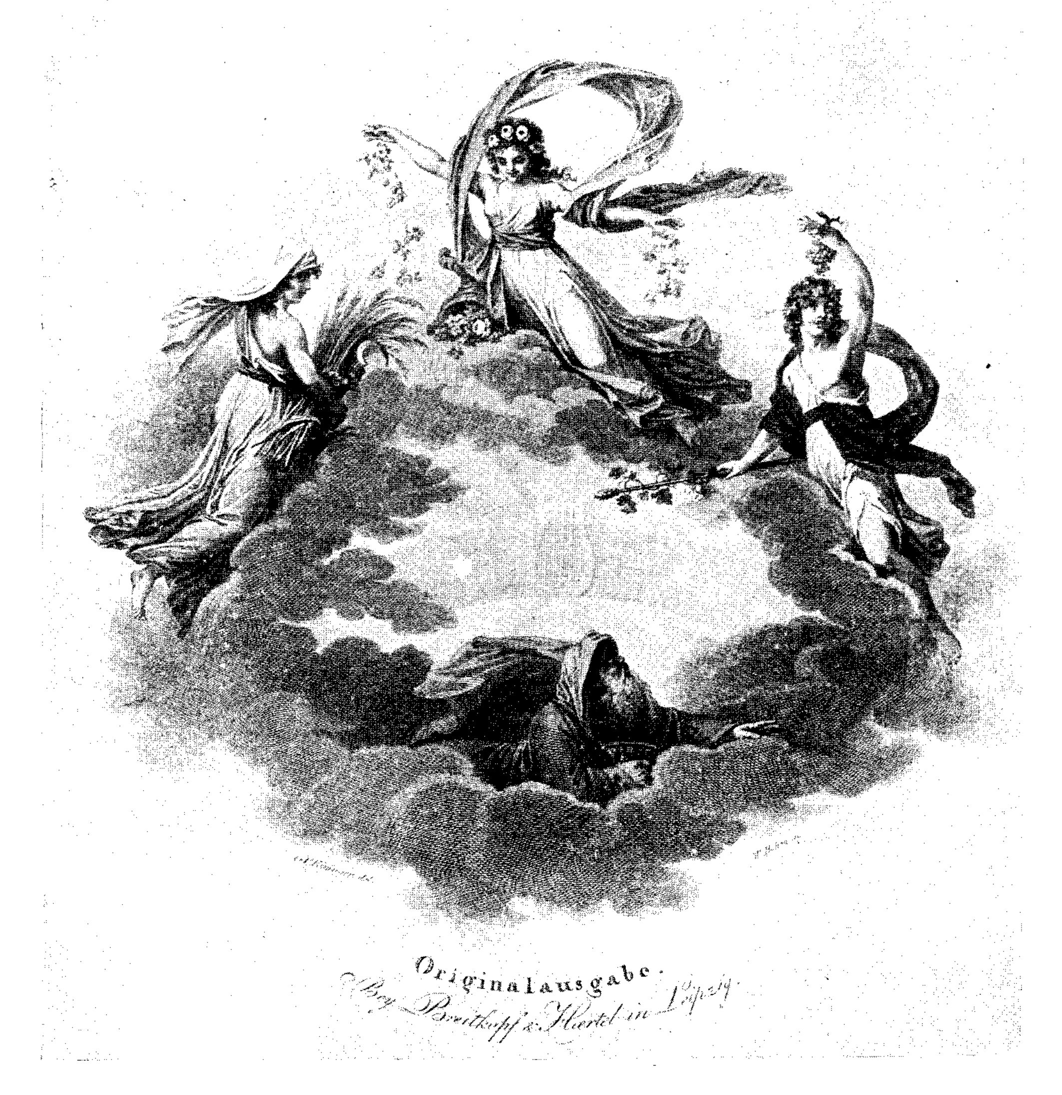
DIE JAHRESZEITEN

nach Thomson,
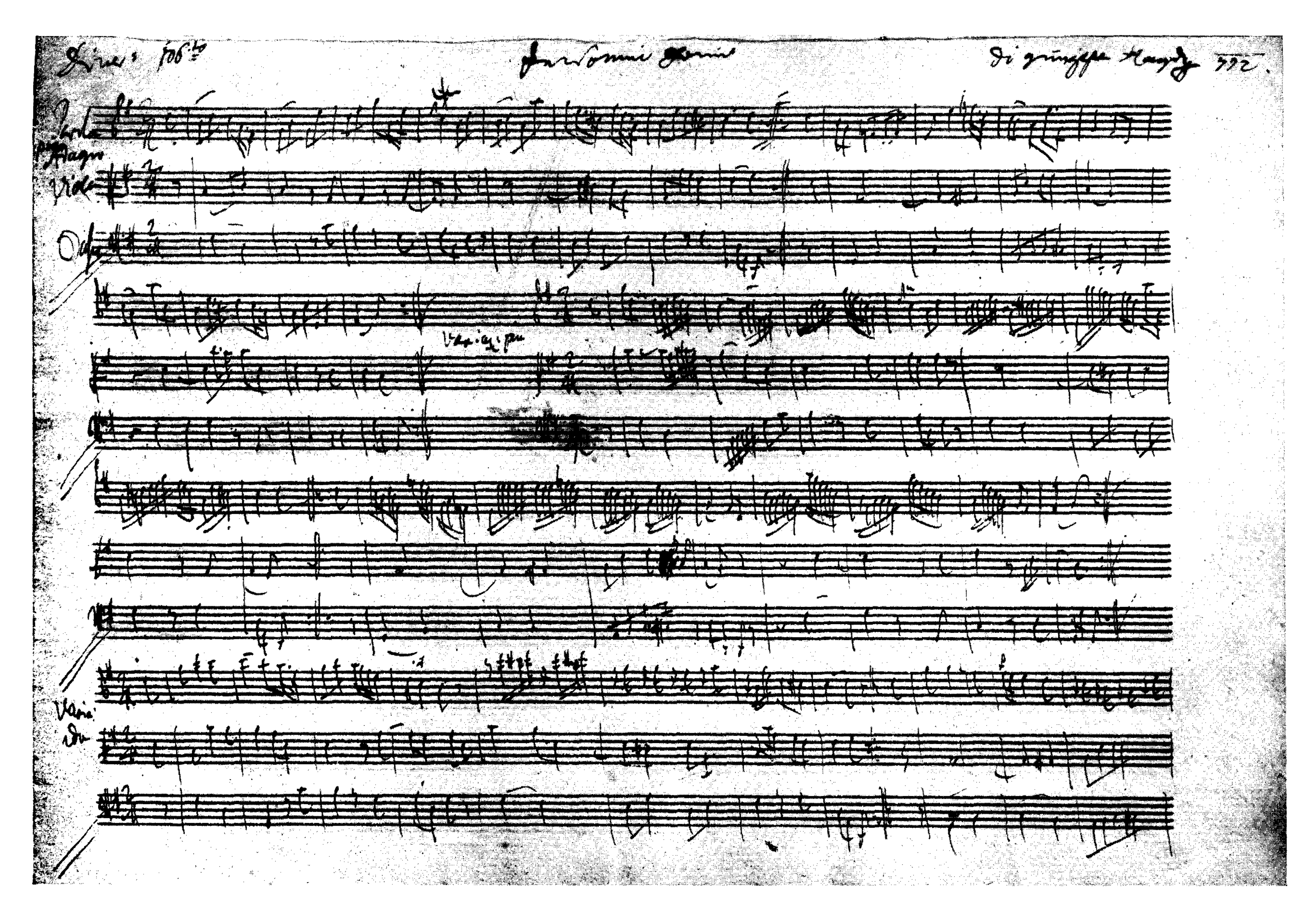
in Musik gesezt von

JOSEPH HAYDN.

PARTITUR.



DAS TITELBILD ZUR ERSTAUSGABE DER PARTITUR DER „JAHRESZEITEN" 1801



DIE ERSTE SEITE DES 106. DIVERTIMENTO VON HAYDN (1772)

schaft und ihres Lebens auf sich wirken und wird selbst heiter. Seine Gewittermusik ist nur ein Naturgewitter, kein leidenschaftlicher seelischer Ausbruch.

*

Vivaldis »Cimento dell' Armonica« haben wir an den Eingang der bezeichneten Epoche gestellt. Kaum jemand kennt es heute noch. Es ist ein Sammelwerk von zwölf Violinkonzerten zu vier und fünf Stimmen. In den ersten vier Konzerten schildert Vivaldi die vier Jahreszeiten. Seine programmatischen Absichten kennen wir aus Sonetten, die er vielleicht selbst dazu verfaßt hat. Er schrieb sie über die Noten, genau an die entsprechenden Stellen. Vivaldi hat in die Konzerte ganz entzückende Tonmalereien eingeflochten. Er malt die ermüdende Hitze des Sommers, die Vogelstimmen, den linden West- und den stürmischen Nordwind, einen derben Bauernmarsch und das Unwetter mit Hagelschlag. Die Leistung Vivaldis ist erstaunlich. Von ihr gehen alle folgenden Natursinfonien aus. Wir erkennen die Anregungen Vivaldis wieder in dem »Curios-musikalischen Instrumentalkalender« des Gregor Joseph Werner, Haydns Vorgänger im Amt als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy. Haydn selbst kannte Vivaldis Cimento. 1761 erhielt er von seinem Fürsten Esterhaz den Auftrag, Sinfonien über die Tageszeiten zu schreiben. So entstanden die bekannten drei: Le matin, Le midi und Le soir. Wir kennen heute noch eine Sinfonie »Le Portrait musical de la Nature« von Heinrich Knecht aus dem Jahre 1784. Knecht war Schüler von Abt Vogler, der sich durch seine Orgelimprovisationen über das »Donnerwetter« auf seinen Konzertreisen genugsam bekanntgemacht hatte. Auch die Musikästhetik versuchte, der Programmusik der Zeit eine gerechte Wertschätzung zukommen zu lassen. So lesen wir in Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« (1771) in dem Artikel über »Gemälde« folgendes: »Der Wind, der Donner, das Brausen des Meeres oder das Lispeln eines Baches, das Schießen des Blitzes oder dergleichen Dinge, können einigermaßen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verständige und geschickte Tonsetzer es tun. Aber diese Malereien sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüts ausdrücken soll.« Vergessen wir nicht: auch Beethoven schrieb über seine Pastoralsinfonie »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«.
Mit den Natursinfonien im engen Zusammenhang stehen die Programmsinfonien, die mitten hinein ins volle Menschenleben greifen. *Leopold Mozart* vertritt diese Gattung mit einigen typischen Werken. Wir wissen von einer »Schlittenpartie«, von der uns leider nur das Programm erhalten geblieben ist, und kennen durch die Neuausgaben in den Bayrischen Denkmälern der Tonkunst einige seiner lebensfrohen Werke, darunter eine »Bauernhochzeit« und eine Militärsinfonie.

Einen kühnen Anlauf in ein ganz anderes Gebiet nahm *Dittersdorf* in seinen zwölf Sinfonien über Ovids Metamorphosen. Auch *Rosetti* schrieb eine Programmsinfonie »Telemach«. Was die eigentlichen Gründe waren, die die Komponisten zu einer musikalischen Verherrlichung der Antike führten, wissen wir heute nicht mehr sicher. Sie sind jedenfalls aus der Zeitströmung des Klassizismus zu verstehen.

Haydn hatte kein Verhältnis zur Antike. Dafür finden wir unter seinen Sinfonien zahlreiche, denen andere programmatische Ideen zugrunde liegen. Wenn auch die wenigsten nur davon von Haydn selbst stammen, sondern erst später hinzugekommen sind, so spielt das keine Rolle. Maßgebend für die Beurteilung und Auffassung der Sinfonien als programmatisch sind zwei Momente. Haydn selbst hat den bedeutsamen Ausspruch getan, er habe in seinen Sinfonien gern einen »moralischen Charakter« gezeichnet. Widmete er jemand eine Sinfonie, so pflegte er mit Vorliebe darin den Charakter der betreffenden Person zu schildern. Das ist z. B. in seiner dem englischen General Laudon gewidmeten Sinfonie (Nr. 69) der Fall. Wir sehen hieraus, mit welchem Ernst er auf die programmatischen Ideen seiner Zeit einging, denn, und das ist der zweite Punkt, er wurde von seinem Publikum auch so verstanden. In Paris unterlegte man seinen Sinfonien mit besonderer Vorliebe programmatische Bezeichnungen und wollte bestimmte Typen, malerische Zwecke, bald diesen oder jenen sichtbaren Gegenstand oder historische Ereignisse darin erkennen. Auch in Deutschland faßte man Haydns Sinfonien so auf und verstand sie so. Daher stammen die zahlreichen programmatischen Bezeichnungen über seinen Sinfonien, z. B. L'ours (Nr. 82), La chasse (Nr. 73), Trauersinfonie (Nr. 44), Abschiedssinfonie (Nr. 45), La passione (Nr. 49) oder Militärsinfonie (Nr. 100) usw. Und gerade das muß uns heute über den *ästhetischen* und *ethischen* Wert der Werke Haydns zum Nachdenken Veranlassung geben. Wir müssen ihn von dieser Seite her neu erwerben und uns zu eigen machen.

*

Haydns Programmsinfonien bedeuten zugleich die Vollendung der programmatischen Ideen seiner Zeit. Aber gleichzeitig werden schon Werke geschaffen, die der Entwicklung der Programmusik eine andere Richtung geben. Mit Glucks Programmouvertüren werden der Musik neue Charakterseiten abgewonnen. Das Heroische tritt auf. Fühlen wir uns dem Menschen Haydn nahe, und sind die von ihm gezeichneten Charaktere ganz dem Leben seiner Zeit abgelauscht, so werden nun Kraft- und Übermenschgestalten dargestellt. Beethoven ist der Urtyp dieser Charakter- und Geisteshaltung. Seine Programmouvertüren und Sinfonien sind solche Charakterbilder, die sich uns mit größter Knappheit und erdrückender Schlagkraft enthüllen.

DIE FORMUNG IN HAYDNS SONATEN

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Das Problem der klassischen Sonate wurde bisher im wesentlichen als ein Problem des zweiten Themas (Seitensatzes) gesehen, das dem ersten als kontrastierendes Gebilde gegenübertritt und die Dualität der Sonatenform, wie sie sich am schärfsten bei Beethoven ausprägt, begründet. Längst jedoch hat die musikhistorische Forschung eingesehen, daß das Neue der Wiener klassischen Sonatenform in ihrer reichen Vielgestaltigkeit damit nicht erfaßt ist; das zweite Thema ist zwar ein markanter und von Beethoven ab auch konstitutiver Zug, aber es ist nicht das treibende Element, sondern das von einem viel tiefer liegenden Wandlungsprozeß hervorgetriebene. Das Neue liegt nicht in der bloßen *Dualisierung*, sondern darüber hinaus in der *Komplexierung* des Satzganzen, d. h. in seiner Durchteilung, seiner vielfachen Unterteilung in Sätzchen von großer formaler (und vielfach auch inhaltlicher) Geschlossenheit. Dies ist der grundlegende Unterschied gegenüber dem altklassischen Stil. Der altklassische (spätbarocke) Satz war einheitlich gebundene Entfaltung eines Tonstoffs, war Fortspinnung aus einer am Anfang eingesetzten motivischen Substanz. In diese einheitlich dynamisierte Bewegung ist jede Einzelphrase — soweit sie als individuelle Bildung überhaupt ansprechbar ist — hineingebaut, hineingebunden, ohne mit selbständigen Ansprüchen hervortreten zu können. Mit andern Worten: Der spätbarocke Satz ist wesentlich *Masse*, als solche unteilbar und auch nicht in die sie konstituierenden Teile auflösbar. Der Wiener klassische Satz aber ist aufs höchste durchgegliedert, durchstrukturiert. Die entscheidende Kraft, die die Wandlung vollzog, ist die *Betonungsrhythmik**), die nunmehr in den Bewegungsverlauf eingreift, jede melodische Einzelkraft zur Erfüllung in einem vier-, sechs- oder achttaktigen Gebilde bringt und damit das Satzganze äußerlich zu einer Abfolge in sich geschlossener Sätzchen (Perioden) macht. Diese Gestaltungsart erreicht ihre Höhe in dem sogenannten Reihungstyp Mozarts und seiner Nachfolger, in dem die sich tief in den melodischen Bewegungszug eindrückende Betonungsrhythmik die formale Gestaltung weitgehend beherrscht. Der konsequente Reihungstypus, wie er etwa in der C-dur-Sonate Mozarts (Köchel Nr. 330) vorliegt, hat jeden, aber auch jeden Rest einer bloßen Fortspinnung ausgestoßen und das Satzganze mit jedem Takt der quadratischen Taktordnung unterworfen. Das Problem, das sich aus solcher Formung ergibt, heißt: Wie entsteht aus den Einzelteilen die Großform, wie

*) Ich übernehme diesen Terminus von Ernst Kurth, »Der lineare Kontrapunkt«, »Musikpsychologie« (Berlin, Max Hesse).

setzt sie sich gegen die in sich erfüllten Einzelteile als übergreifende Bewegungskurve durch?
Damit sind die Extreme barocker und klassischer Formung skizziert. Haydn steht in einer ganz eigenen und besonderen Weise zwischen ihnen. Sein Sonatenstil ist bestimmt durch die Mischung altklassischer und hochklassischer Formkräfte, die beide in sein Werk hineinwirken und seinen Charakter bestimmen. Der Sonatensatz als Ganzes behält (von den wenigen unter seinen 52 Sonaten*), die deutlich von Mozart beeinflußt sind, natürlich abgesehen) die stoffliche Einheitlichkeit des altklassischen, gewinnt ihm aber die Unterteilung, um nicht zu sagen Isolierung der melodischen Energien in Sätzchen von vier, sechs und acht Takten hinzu. Der Satz besteht also aus in sich gefaßten, formal geschlossenen Sätzchen, diese zehren aber zumeist von der gleichen motivischen Substanz. Das Hauptmerkmal der Altklassik: Deduktion des Gesamtverlaufs aus seiner Kopfgruppe ist beibehalten, die Sammlung der Motivkräfte in formal selbständigen Bildungen als das Neue dazu erreicht.
Ist damit der Unterschied sowohl der Altklassik als auch Mozart gegenüber festgelegt, so wird der Gegensatz Haydn-Mozart noch durch die verschiedene Einstellung beider zur Betonungssymmetrie deutlich. Mozart läßt die Betonungssymmetrie, die die melodische Gesamtlinie von zwei zu zwei Takten absteckt, sich in der Melodik restlos auswirken, er unterstreicht die symmetrische Tendenz durch die motivische Gliederung der Melodik. Die Auseinandersetzung zwischen Melodiestrukturierung und rhythmischer Symmetrie ist kampflos, beide unterstützen sich gegenseitig. Die Betonungsrhythmik, ihr unbehindertes gleichmäßiges Schwingen von Schwerpunkt zu Schwerpunkt wird in keiner Weise gefährdet oder gar unterbunden. Das gibt dem Mozartschen Formungsverlauf seinen geschmeidigen Charakter, gibt ihm das Leichtbeschwingte, das Widerstandsfreie; es gibt ihm aber — durch diesen Mangel an gegenstehenden Kräften — auch die Neigung zum Mechanisch-Fließenden, zum allzu glatt Ablaufenden, das dann vor allem seine Nachahmer kennzeichnet.
Ganz anders Haydn. Auch er läßt die motivischen Kräfte nicht frei ausströmen, sondern konzentriert sie in (häufig sechstaktigen) Sätzchen. Innerhalb dieser Sätzchen aber liegen die innerdynamischen Schwerpunkte nicht symmetrisch; die motivischen Triebkräfte suchen die Betonungsrhythmik zu überdrängen. Schon der motivische Inhalt eines Zweitakters ist nicht — wie bei Mozart stets — ein einheitlicher ungeteilter melodischer Gedanke, sondern bereits ein Fortspinnungserzeugnis, so etwa in der Es-dur-Sonate Nr. 45, wo der erste Zweitakter sich aus einem kurzen zweitönigen Motiv bildet, das sich rhythmisch verengernd wiederholt. Auch der Inhalt eines Vier- oder Sechstakters ist kein einheitlicher ungeteilter melodischer Gedanke, selten

*) Gesamtausgabe von Karl Päsler, Serie 14, Bd. 1—3.

ein symmetrisch geteilter. (Es fehlt darum bei Haydn auch fast völlig jener stimmungsumschlagende Thematypus, — wie ihn etwa das Hauptthema von Mozarts c-moll-Sonate repräsentiert —, der das Prinzip der rhythmisch-melodischen Symmetrie besonders deutlich zum Ausdruck bringt.) Er ist häufig ein Komplex von Einzelmotiven, die symmetrielos auseinanderfolgen (z. B. Es-dur-Sonate Nr. 52). Oder Haydn deduziert von einem zweitaktigen Kopfmotiv, dem eine sich verengernde Fortspinnung folgt (Nr. 38, B-dur-Sätzchen, Takt 13 bis 18, ebenso das folgende Sätzchen Takt 19 bis 24). Diese Zweiteilung — zweitaktiges Kopfmotiv mit anschließender ruhig ausschwingender oder gegen das Ende der Periode drängender Fortspinnung — ist besonders charakteristisch in den Themen der Sonaten h-moll Nr. 32 und cis-moll Nr. 36. In der cis-moll-Sonate folgt dem Anfangsmotiv eine Fortspinnung, die ein viertöniges Motiv immer höher hinaufträgt, während in der h-moll-Sonate die durch das steil ansteigende Kopfmotiv erreichte Höhe durch die Fortspinnung, in deren Ablauf neue Motive eingeschaltet werden, gehalten und durch eine kurze Kadenz abgebogen wird. Hier ist die Ausstrahlungskraft des Kopfmotivs auf die nachfolgenden Motive besonders stark. In der C-dur-Sonate Nr. 50, einem der großartigsten Stücke, besteht sogar das gesamte sechstaktige Thema aus der Fortspinnung eines zweitönigen Motivs, das im vierten Takt zum dreitönigen wächst. Hier ist die Begegnung zwischen dem spätbarocken asymmetrischen Prinzip der freien Entfaltung der motivischen Kräfte und dem klassischen Prinzip ihrer formalen Sammlung in Sätzchen am deutlichsten. Das kurze Motiv staffelt sich auf und sucht sich durch sich selbst zu vervielfachen. Im vierten Takt wird sein Verlauf durch die stets zur Symmetrie drängende Betonungsrhythmik leicht eingekerbt; es überwindet aber diese Hemmung, setzt nochmals mit großer Energie an und fährt dann auf dem dritten Viertel des sechsten Taktes auf einer Fermate, die seinen ungezügelten Bewegungs- und Fortschreitungsdrang aufhält, fest.

An das erste Sätzchen schließen sich weitere an. Hier macht sich — von dem oben bezeichneten fundamentalen Gegensatz abgesehen — abermals ein Unterschied gegen Mozart geltend. Bei Mozart ist der Abschluß einer Periode zugleich der Anfang der neuen. Letzter und erster Takt überdecken sich, die Vollkadenz des abgeschlossenen Gebildes ist zugleich tonischer Anfang des folgenden. Bei Haydn greifen die Sätzchen nicht ineinander. Sie enden überwiegend mit weiblichem Halbschluß auf der Taktmitte, oder ihre Bewegung versackt in einem mit einer Fermate versehenen Dominantseptakkord. In beiden Fällen folgen Pausen, die das abgeschlossene Sätzchen von dem nachfolgenden trennen*). Dadurch erhält der Gesamtsatz eine reiche Zäsuriertheit, die im Notenbild sofort in die Augen springt. Anderseits ist durch den Halbschluß ein Ventil geöffnet, durch das die Kraft des betreffenden Sätzchens

*) Diese Technik hat Haydn von Phil. E. Bach, der überhaupt sein stärkster Anreger ist, übernommen.

auf das nächste hinüberwirkt. Auch gelingt es Haydn, durch den Halbschluß die einzelnen Sätzchen gleichsam unmerklich eines aus dem andern herauszulösen. Jedes folgende baut sich auf der Tonart auf, die durch den Halbschluß des voraufgegangenen angedeutet, zu der aber nicht eigentlich moduliert wird; es benutzt also die dominantische Ausweichung des Halbschlusses als neue Tonika (ein bei Mozart kaum vorkommender Fall). So besteht etwa die Exposition der G-dur-Sonate Nr. 6 aus vier Sätzchen, von denen jeder mit weiblichem Halbschluß endet. Sie stehen in G (vier Takte = 2 + 2), D (vier Takte), A (vier Takte = 2 + 2) und D (sechs Takte = 2 + 2 + 2).

Damit kommen wir zu den Verlaufsformen der Haydnschen Sonaten. Sieht man von den Miniatursonaten im Stil Wagenseils ab, so begegnet in den frühen Sonaten häufig jene an der G-dur-Sonate demonstrierte Verlaufsform des ruhigen Abfließens von einer Kopfgruppe*). Alle Sätzchen liegen in der gleichen Ebene, keines drängt merklich vor. Dieser Ablauf ist vor allem in der D-dur-Sonate Nr. 14 rein verkörpert. Hier stoßen wir auf das Problem des zweiten Themas, ein Problem, das bei Haydn im Grunde genommen von untergeordneter Bedeutung ist. Welches der dem ersten folgenden Sätzchen ist in der G-dur-Sonate das zweite Thema? Keines ist besonders stark kontrastierend, keines ist durch die Stelle, an der es steht, besonders markiert. Nimmt man das dritte Sätzchen als Gegenthema, so zeigt es gegenüber den andern keine größere Geschlossenheit, auch keine größere Bewichtung innerhalb des Gesamtverlaufs. Hier weitet sich der Unterschied gegen Mozart zur unüberbrückbaren Kluft. Mozart reißt die Exposition seiner Sonatensätze in der Mitte auf. Er steilt die Bewegungskurve gegen die Mitte zu dominantisch auf und schafft hier durch nachdrücklichste Umschreibung der Dominante (oft sogar der Wechseldominante, wodurch die Spannung noch um einen Grad verschärft wird) einen Kulminationspunkt, dem dann das zweite Thema folgt. Bei Haydn drängt diejenige Gruppe, welche auf der dominantischen Fläche aufruht, keineswegs aus dem Ganzen mit besonderer Bewichtung oder Akzentuierung heraus. Das dominantische Sätzchen ist eine Fortspinnungsgruppe wie jede andere, sie gleitet — durch Halbschluß vorbereitet — lautlos in die Fortspinnung hinein, trägt sie weiter und taucht in ihr unter. Die Bewegung wird also ohne jede geringste Aufsteilung zur Dominante und über sie hinweg geleitet, ohne daß Tonika und Dominante als kontrastierende Pole empfunden werden. In den frühen Sonaten ist die dominantische Gruppe oft besonders labil; sie ist motivwiederholend, klangumschreibend, fast romantisch schwebend. Sie hat also solche Eigenschaften, die der von einem Gegenthema zu fordernden Gestaltfestigkeit direkt entgegenstehen (siehe auch Nr. 18 in B-dur und Nr. 24 in D-dur).

In den mittleren Werken wandelt sich diese Verlaufsform. Am Anfang

*) Siehe auch H. Abert »Haydns Klavierwerke« in »Zeitschrift für Musikwissenschaft« Bd. 2 und 3.

stehen zwei oder drei abgeschlossene Sätzchen (meist in jener von Wilhelm Fischer*) beschriebenen Liedform mit Vordersatz a + b und Nachsatz a + b) eng nebeneinander, um dann in breitem, nicht in Sätzchen gegliedertem Abfluß, der mehr als die zweite Hälfte der Exposition erfüllt, überzugehen. (Siehe die Sonaten C Nr. 21, F Nr. 23, D Nr. 24, A Nr. 30.) Diese Verlaufsform wird intensiviert durch das Kontrastierungsbestreben, das sich bei Haydn nunmehr geltend macht. Der Kontrast wird dadurch besonders hart, daß das kontrastierende Gebilde unmittelbar neben das Hauptthema tritt, so daß erstes und zweites Thema als erstes und zweites Sätzchen nebeneinanderrücken. In der c-moll-Sonate Nr. 20 ist das zweite in Es-dur stehende Sätzchen ein neues Gebilde, in der cis-moll-Sonate Nr. 36 ist es das nach E-dur transponierte erste Thema. Durch dieses Aufeinanderstoßen geschlossener Gebilde, die ohne jede Vermittlung und in höchster formeller Isoliertheit nebeneinanderstehen, erhält die Bewegung am Anfang etwas Bremsendes, ruckhaft Ansetzendes. (Wieder ein Gegensatz zu der stets geschmeidig fließenden Verlaufsbewegung bei Mozart.) Auch innerhalb der Sätzchen ist die Rhythmik vielgestaltig und dadurch bewegungshemmend. Die Unterteilung der metrischen Einheit geht bis zu Zweiunddreißigsteln, ja zu Vierundsechzigsteln; ein in Mozartschen Sonatensätzen nie vorkommender Fall. Ein Ausgleich von stark und schwach bewichteten Takten ist nicht spürbar. Auch im großen ist dieser Ausgleich nicht vorhanden; das beweist das unmittelbare Nebeneinander zweier kontrastierender Gebilde, das ein gleichmäßiges Auf und Ab der großrhythmischen Bewegung unmöglich macht. Ein eigentlicher Fluß kommt dadurch nicht auf, und es ist bezeichnend, daß die Mehrzahl von Haydns Sonaten im Allegro *moderato* geht. — In dieser Verlaufsform wiederholt sich die oft schon im Thema vollzogene Verlaufskurve. Wie im Einzelsätzchen auf ein zweitaktiges Kopfmotiv eine viertaktige Fortspinnung folgt, so hier auf eine kompakte Themenfolge die breit abfließende Fortspinnung. Erst in ihr treten eigentliche Bewegungskräfte auf, die — als bloße Grundierung der Motivfolge, als ihre bloße Unterströmung — bei Haydn fehlen: Albertibässe (Dreiklangsumschreibungen), Trommelbässe usw. Diese Verlaufsform wandelt sich schließlich — von der in einigen Sonaten angewandten Dualisierung im Mozartschen Sinne (Nr. 29, 35, 41) abgesehen — zu jener reifsten Gestaltungsart der Spätwerke, die ich, hierin mit Mersmann**) übereinstimmend, als Potenzierungsform bezeichnen möchte. Ihre Ablaufsform gleicht der bereits beschriebenen. Das wesentlich Neue ist die äußerste thematische Konzentration. Der gesamte Inhalt des Satzes wird im Thema gleichsam mikrokosmisch gegeben. Dieses Thema (erstes Sätzchen) ist in sich kontrastierend, und zwar ist der Kontrast meist ein elementar

*) »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« in Adlers »Studien für Musikwissenschaft« Bd. 3.

**) Mersmann: »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Bd. 5.

tektonischer: steil steigend — breiter, gedehnter, langsamer fallend. Diese beiden Teilkräfte des Themas werden von jedem neuen Sätzchen mit gesteigerter Intensität entwickelt. Jedes nachfolgende Sätzchen dehnt sich weiter aus und geht mehr über die ursprüngliche Sechs- (Nr. 36, 43, 50) oder Achttaktigkeit (Nr. 25, 42, 29) hinaus. Dabei zeigt sich in dem Bestreben, die Gegensätze zu schärfen, die Tendenz, das steigende Motiv immer kürzer, oft motivverengernd ansteigen, das fallende immer breiter ausströmen zu lassen. In diesen Sonaten, in denen die Durchführung in der Tat gleich hinter dem Thema beginnt, liegt eine Vermischung von Sonaten- und Variationsprinzip vor. In ihnen hat Haydn Bedeutendstes geschaffen, so vor allem in den Sonaten Es-dur Nr. 49*) und C-dur Nr. 50.

»L'INCONTRO IMPROVVISO«

EINE AUSGEGRABENE OPER HAYDNS

VON

CARL HEINZEN-DÜSSELDORF

Als *Hans Weisbach* vor einigen Jahren durch glückliche Zufälle eine ganze Reihe von vergessenen Werken des Altmeisters zur Aufführung bringen konnte, geriet er nach seinen eigenen Worten in eine Art »Haydn-Fieber«. Der Wunsch, nun auch eine der Opern der Vergessenheit zu entreißen, ließ ihn zu einem kühnen Entschluß kommen: internationale Archive und Bibliotheken bargen Schätze, von denen vielleicht einer verdient hatte, aus langem Schlummer aufgeweckt zu werden. Bei dieser Gelegenheit fiel die Wahl auf die 1775 entstandene Oper »*L'incontro improvviso*«.

Da nun die Vorarbeiten für die Wiederbelebung noch nicht zu Ende geführt sind, so kann über diese Dinge naturgemäß noch nichts verraten werden. In der 2. Abteilung des 1. Bandes der 1882 bei Breitkopf & Härtel erschienenen *Pohl*schen Biographie (S. 74 und 352/54) findet der Leser das Wissenswerte über die Oper. Diese Betrachtung, die in allem Historischen an das gleiche Quellenmaterial und an *Max Arends* »Gluck« (Max Hesses Verlag, Berlin 1921) sich anlehnt, möchte nun zwanglos einige Streifzüge und Querschnitte unternehmen.

Glucks »La rencontre imprévue« — im Januar 1764 zu Wien herausgebracht — hatte ein Textbuch von *Dancourt*, das, wenn auch nicht durchaus originell, doch gewissermaßen richtunggebend wurde. Während diese Oper nun schon nach wenigen Jahren in deutscher Übersetzung unter dem freien Titel »Die

*) Siehe die ausgezeichnete Analyse bei Mersmann, a. a. O.

Pilgrimme von Mekka« herauskam (die fast gleiche Bezeichnung hat *Arend* für seine erfolgreiche Wiederbelebung beibehalten), scheint der deutsche Sänger *Karl Friberth* sein italienisches Libretto nicht in die Muttersprache übertragen zu haben, so daß die »*Unvermutete Begegnung*« wohl bald erstmalig unsere Wege kreuzen wird. An der schlichten Grundfabel hat Friberth nichts Charakteristisches geändert: Ali, Prinz von Balsora, findet Rezia in der Macht des Sultans. Ein Kalender verrät nun seinen einstigen Herrn und dessen Absicht der Flucht. Doch der Sultan hat Verständnis und verzeiht. (Wie stark Mimus und Eros in solchen Dingen ihr Recht behaupten, erkennt man auch an den im Urbau fast gleichen Typen von »Oberon« und — vor allem — »Entführung«). Zwei künstlerische Lieblingsmerkmale der Zeit heben sich bedeutsam heraus: exotische und Rettungsoper, in deren Schluß auch der Humanismus mit dem Gedanken edelmütigen Verzeihens schon hineinleuchtet.
Zur Charakterisierung von Haydns Musik sei ein kurzer Ausflug in die Frühzeit des Komponisten erlaubt, da diese kleinen Episoden manches schlaglichtartig erhellen. Bei den im Schwange stehenden lockeren Serenaden wurde der Komiker *Kurz-Bernardon* auf den Neunzehnjährigen aufmerksam und ließ ihn am Klavier dramatische Szenen improvisieren. Die Illustration eines Seesturmes wollte dem Schollengebundenen erst glücken, als er vor lauter Angst und Verlegenheit kaum aus noch ein wußte. In *unserer* Oper feiert die Darstellung der Gefahren zu Wasser und zu Lande, die Haydn an diese Jünglingsjahre schmunzelnd erinnert haben mag, glänzende Auferstehung: rasende gegeneinander gerichtete Tonleiterläufe der Streicher, dazwischen eine grotesk in gebrochenen Akkorden gurgelnde Singstimme in mehrfachem Wechsel mit schlichtestem Humor, weil ja doch alle Hemmungen überwunden sind! Ob er dabei nicht auch in behaglicher Laune an jene Stürme gedacht hat, die nach unwiderlegter Legende die Dachwohnung des jungen Mannes durchpfiffen, da er bei dem Tenoristen *Spangler* Obdach gefunden hatte?
Dieses armen Wohltäters Tochter war die Frau seines Librettisten, die gleichfalls eines der schätzbarsten Mitglieder des Ensembles in Esterhaz war. So verknüpfen ihn mit seinem künstlerischen Personal enge freundschaftliche Bande. Wie sehr er mit ihnen durch Dick und Dünn ging, beweist auch der den Fürsten zur Besinnlichkeit stimmende Humor der bereits 1772 entstandenen »Abschieds«-Sinfonie. Dies Fürstengeschlecht war nicht nur sehr reich, sondern auch außergewöhnlich kunst- und prachtliebend. Fürst *Nicolaus*, der besondere Gönner Haydns, hatte die ungesunde Wüste der Schloßnähe zum Park umwandeln lassen, das Schloß selbst und seine Musizierräume zeugten von erlesenem Geschmack.
Wenn nun Haydn auch fast alles »in festem Auftrag« schrieb, so ist das schließlich noch lange kein Anlaß, deshalb Minderwertiges zu wittern. Denn die Kräfte, die ihm in Esterhaz zur Verfügung standen, waren so trefflich,

daß sie zum Teil höhere Honorare erhielten als in Wien. Wer von ihnen nicht in Italien gewesen war, verstand sich doch auf romanische Schulung. Haydns Name hatte zudem auch für die Oper solch guten Klang, daß er Aufträge für Paris, Wien, Prag und später auch für London erhielt.

Welchen Stilgattungen gehörte nun dies der Gegenwart fast völlig unbekannte Schaffen an? — Fast allen! Jenes frühe Zusammentreffen mit Wiens berühmtestem Komiker trug als einzige Frucht die Lokalposse »Der krumme Teufel«. Auf dem Programm ward der Name des jungen Komponisten neben dem beliebten Hanswurst genannt: eine etwas grotesk-sonderbare Ehrung, da sie keinem zweiten Sterblichen außer ihm zuteil wurde! Aber der Radius seines Humors engte sich in der Folgezeit nicht ein; denn nicht nur, daß er zur privaten Belustigung gar eigene Marionetten besaß: er schrieb auch mehrfach Musik für die Puppenbühne, da ihn das satirische Moment besonders reizte. Während nun eine seriöse Seitenlinie vom »festa teatrale« bis zur heroischen Oper führt und ein »Dramma eroicomico« zwischen beiden Gattungen vermittelt, umfaßt Haydns Humor alle Spielarten von der derben Burletta und dem harmloseren Singspiel bis zur ausgewachsenen Komischen Oper hinauf.

Dieser letzteren Gattung gehört nun auch das Werk an, das sich mit dem Gluckschen Stoffgebiet deckt. Wenn nun noch ein kurzer Vergleich der beiden »Rivalen« unternommen werden soll, so muß zunächst gesagt werden, daß Haydns Oper über die Mauern von Esterhaz wahrscheinlich nie hinausgekommen ist. Das Notenmaterial gehörte zum Privateigentum des Fürsten; außerdem mögen auch die Brände in des Meisters Wohnhaus und am Theater in diesen Schätzen gewütet haben.

In dramaturgischer Hinsicht bietet Haydn durch häufigeren Wechsel der Schauplätze reiche Belebung; das retardierende Moment des von seiner Kunst schwadronierenden Malers fällt bei ihm völlig weg. Könnte diese Vereinfachung auf reformatorische Pläne schließen lassen, so werden diese durch die Musik nicht aufrechterhalten. Wohl ist die Zahl der »Nummern« wesentlich geringer als bei Gluck; dagegen waltet ein Hinneigen zu größeren Formen vor. Während der Humor Glucks doch unausgesetzt sinnfälliger Schlichtheit huldigt, gibt Haydn sich dem Spielerisch-Reizvollen der »Oper« hemmungslos hin. Behandlung der Singstimmen wie der Instrumente weisen in jeder Beziehung diese grundlegenden Unterschiede auf. Damit dürfte die Selbständigkeit der beiden Werke trotz ihrer stofflichen Verwandtschaft mit knapper Schärfe angedeutet sein. Jedes der beiden Stücke schildert daher seine Welt in eigenständigen Farben. Ohne der humoristischen Wesensart des älteren Meisters zunahetreten zu wollen, darf doch wohl der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß auch die vergessene Schöpfung des Jüngeren Heimatrecht erringen mag. Denn Komik und Herzlichkeit verbinden sich in ihr mit vielseitiger Pracht und Anmut einer sieghaft-heiteren Melodie.

IST HAYDNS CELLOKONZERT ECHT?

VON

HANS VOLKMANN-DRESDEN

Die Vollendung der großen Haydn-Biographie von C. F. Pohl durch H. Botstiber und das Erscheinen von A. Schnerichs »J. Haydn und seine Sendung« (2. Auflage) haben die biographische Haydn-Forschung im wesentlichen zum Abschluß gebracht. Das Bild des schlichten, edlen Meisters steht lebendig vor uns da. Hinsichtlich seines Schaffens bleibt aber noch manches ungeklärt. Über verschiedene seiner Frühwerke tappen wir noch im Dunkeln. Auch bei späteren Werken, die mit der Kraft persönlicher Bekenntnisse zu uns sprechen, suchen wir umsonst nach Aufschlüssen über ihre Entstehung. Wieder andere, heute unter Haydns Namen bekannte Kompositionen erwecken Zweifel an ihrer Echtheit. In dem thematischen Verzeichnis, das in der Gesamtausgabe den Sinfonien vorausgestellt ist, sind 38 Werke angegeben, die fälschlich Joseph Haydn zugeschrieben wurden, und 36, bei denen seine Urheberschaft zu bezweifeln ist. Das macht uns vorsichtig gegenüber allen nicht sicher beglaubigten Werken, die noch der kritischen Sichtung für die Gesamtausgabe harren.

Die meisten Konzertbesucher, besonders aber die Cellisten, dürfte die Kunde überraschen, daß auch das heute so beliebte *Violoncellkonzert in D-dur* (Allegro moderato $^4/_4$) in diese Gruppe gehört. Nach einer alten Tradition soll dieses Konzert nicht von Haydn, sondern von seinem Kompositionsschüler, dem einst als ausgezeichneten Cellisten berühmten *Anton Kraft*, stammen. Kraft war 1752 zu Rokitzan in Böhmen geboren, studierte in Prag, wirkte von 1778 bis 1790 unter Haydn in der fürstlich Esterhazyschen und später (seit 1795) in der fürstlich Lobkowitzschen Kapelle. Beethoven schätzte ihn hoch: »Sein Spiel macht uns doch allen am meisten Vergnügen«, schreibt der Meister ums Jahr 1809 von ihm. Als Komponist für sein Instrument war Kraft bei seinen Zeitgenossen angesehen; etwa fünfzehn gedruckte Werke von ihm, durchweg für Cello mit Begleitung, sind auf uns gekommen. Er starb im Jahre 1820 in Wien.

Im vierten, 1837 in Stuttgart erschienenen Bande von *Gustav Schillings Enzyklopädie der Tonkunst* findet sich eine ausführliche Lebensbeschreibung dieses Künstlers. Nachdem die Berufung Krafts durch Haydn in die Esterhazysche Kapelle erwähnt worden ist, heißt es dort (S. 207f.):

»Seine (d. h. Krafts) Talente ehrend und sich noch großen Nutzen für die Kunst davon versprechend, erteilte ihm auch Haydn aus eigenem Antriebe Unterricht in der Komposition, und ein Aufhören darin fand nur in der Befürchtung Haydns seinen Grund, daß der rastlose Fleiß, welchen Kraft auf dieses Studium verwandte, ihn seinem Instrumente zu sehr entfremden möchte, welches hauptsächlich es doch sei, das ihm bereits einen großen Namen in der musikalischen Welt verschafft habe. So kam es denn auch, daß Kraft erst später mit Werken seiner eigenen Dichtung öffentlich hervortrat. Das erste derselben war ein Violon-

cellkonzert, das er Haydn zur Durchsicht vorlegte. Haydn, die Vorzüglichkeit desselben erkennend, glaubte, aus angeführtem Grunde, dem jungen Künstler sein Urteil darüber lieber schuldig bleiben, als dasselbe gegen seine Überzeugung aussprechen zu müssen, und ließ daher das Manuskript unter seinen Papieren liegen, das Kraft, in der Meinung, nichts Gutes geschaffen zu haben, weil Haydn ganz darüber schwieg, aus gewissermaßen künstlerischer Scham auch nie wieder zurückverlangte. Wir halten uns nicht ohne Grund so lange bei diesem Gegenstande auf: es ist der Vorfall wichtig, zum wenigsten bibliographisch interessant, denn eben dieses Konzert Krafts ist dasjenige Violoncellkonzert, welches später, nach Haydns Tode, als Nachlaß von ihm auch unter seinem Namen (Offenbach, bei André) gedruckt wurde, und bis zur Stunde noch allgemein für ein wirkliches Werk Haydns gehalten wird, während es doch, was Schreiber dieses aus bester Quelle weiß, unserm Kraft angehört. Es ist das einzige Violoncellkonzert, das wir unter Haydns Namen besitzen, und es kann daher keine Verwechselung stattfinden.«

Auch heute kann niemand im Zweifel darüber sein, welches Konzert gemeint ist. Denn das zweite, ganz sicher echte Violoncellkonzert Haydns in D-dur (Allegro poco maestoso $^2/_4$) wurde erst 1894 veröffentlicht; es blieb unbeachtet. Das von Popper nach Skizzen Haydns ausgeführte Konzert in C-dur kommt nicht in Betracht. Weitere von den sechs (nach Schnerich acht) Cellokonzerten des Meisters sind nicht im Druck erschienen. Es kann sich also nur um das allgemein bekannte D-dur-Konzert handeln.

Die Bestimmtheit, mit der Schilling seine Nachricht vorträgt, mußte begründet sein. Er konnte sein Wissen in der Tat »aus bester Quelle« haben, denn er arbeitete seine Enzyklopädie in der gleichen Stadt aus, in der damals Anton Krafts Sohn, *Nikolaus Kraft*, lebte, in Stuttgart. Dieser, 1778 in Esterhaz geboren, wurde von seinem Vater zu einem tüchtigen Cellisten herangebildet. Schon als Knabe durfte er mit dem Vater auf ausgedehnten Reisen konzertieren. In Wien war er eine Zeitlang Mitglied des Schuppanzigh-Quartetts. Von 1814 bis 1834 wirkte er im Hoforchester zu Stuttgart; pensioniert, lebte er dort noch bis 1853.

Wenn das Konzert wirklich von Anton Kraft stammt, so fragt man sich: Sollte sich der Autor nicht gerührt haben, als seine Arbeit nach Haydns Tode unter dessen Namen bei André erschien? Er lebte ja nach der Veröffentlichung noch etwa ein Jahrzehnt. Er kann wohl Einspruch erhoben haben. Aber der Hinweis des Verlegers, daß seine Enthüllung der Verbreitung des Konzerts nur Eintrag tun würde, ferner seine Dankespflicht dem Verlag gegenüber, der einige Werke von ihm (sicher Opus 2 und Opus 15, vielleicht aber noch andere) in die Öffentlichkeit eingeführt hatte, vielleicht auch eine materielle Entschädigung, kann ihn zum Schweigen veranlaßt haben, wozu sein Sohn nicht mehr verpflichtet war.

Die Schillingsche Nachricht über die Herkunft des Cellokonzerts wurde gekürzt in *Bernsdorfs* Musiklexikon übernommen (1837); in *Mendels* Lexikon (1876) heißt es: »Ein Cellokonzert von Kraft kursierte lange als nachgelassenes Werk von Haydn.« Dann verschwindet die Notiz plötzlich aus den Nachschlagewerken. Warum? Weil *C. F. Pohl* in seiner Haydnbiographie (1875 und 1882) nicht davon Notiz nimmt. Es ist befremdend, daß dieser so

verdienstvolle Forscher jene Tradition nicht erwähnt, obwohl er sie gekannt hat. Er kannte sie, denn er erzählt Einzelheiten über Krafts Studien bei Haydn, die nirgends verzeichnet stehen als in dem Schillingschen Artikel. Da dort die Nachricht über Krafts Urheberschaft aufs nachdrücklichste als wahr bezeichnet wird, mußte Pohl, wenn er sie als unrichtig erweisen wollte, stichhaltige Gründe dagegen vorbringen. Statt dessen sagt er (II, 199):

»Haydns letztes, in diesem Jahre (1783) komponiertes Violoncellkonzert D-dur, dessen Autograph noch erhalten ist, *soll für seinen Freund Anton Kraft* aus der fürstlichen Kapelle bestimmt gewesen sein, den auch Beethoven bei seinem Tripelkonzert im Auge hatte. Es ist das einzige, sogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erschienene Violoncellkonzert Haydns.«

Aber Pohl gibt keine Quelle seiner Tradition an. Er umgeht die Entscheidung, ob das Konzert in erster Auflage von Haydn selbst oder aus seinem Nachlaß herausgegeben wurde. Daß das Konzert »d'après le Manuscrit original de l'auteur« (als Opus 101) veröffentlicht wurde, besagt schon der Titel der ersten Ausgabe. Die Frage ist nur, ob wirklich die Handschrift Haydns vorlag, und ob nicht Pohl, durch die Angabe auf dem Titel veranlaßt, die Handschrift Krafts ohne weitere Prüfung als Autograph Haydns hinnahm. Handschriften in gleicher Geistessphäre tätiger Menschen ähneln sich bisweilen zum Verwechseln. Pohl nennt bei den Klaviersonaten in A-dur und E-dur (Nr. 12 und 13 der Gesamtausgabe) auch Autographe, während in der Gesamtausgabe bei diesen Werken nur »alte Abschriften« als nachweisbar angegeben werden. — Pohls Glaube an die Echtheit des Konzerts dürfte vielleicht auch bestärkt worden sein durch die Zitierung des Anfangs in Elßlers thematischem Katalog der Werke Haydns, den der 73jährige Meister durchsah. Aber kann nicht auch hier Irrtum und Täuschung walten?

Ist aber die Handschrift unzweifelhaft die Haydns, kann sie dann nicht eine wesentlich verbesserte Umarbeitung des Kraftschen Konzerts durch Haydn sein, den die Schönheit der Gedanken anzog?

Pohl, der übrigens das Kompositionsjahr an anderer Stelle (II, 104) anders angibt (1781), stellt selbst (II, 302) einen bedeutenden Unterschied zwischen den beiden D-dur-Konzerten fest.

Es drängt sich die Frage auf: Erscheint es nach dem, was wir vom *Komponisten* Anton Kraft wissen, möglich, daß jenes Konzert von ihm stammt? Wir müssen bejahen. Seine um 1795 erschienenen Drei großen Sonaten für Cello und Baß (Opus 2), auf deren Titel er sich »Schüler von Haydn« nennt, sind gefällige Arbeit. Ernst und energisch ist die Haltung des wertvollen d-moll-Duos für Violine und Cello aus Werk 3. Den stärksten Beweis für seine quellende Erfindung und sein Gestaltungsvermögen gibt Kraft in dem Konzert für Cello und Orchester in C-dur (Opus 4). Der erste Satz schreitet mit Pomp einher, das Finalrondo »alla cosacca« eilt in kecker Grazie dahin. Die dazwischenstehende Romanze in E-dur bestrickt durch hohe melodische Schönheit. Die Instrumentierung ist gewählt. Wer dieses Konzert geschrieben hat, könnte auch das fragliche Konzert geschaffen haben, wenn es auch

inhaltlich ganz anders geartet ist. In *beiden* Konzerten wird das Solocello sehr hoch geführt, während es sich in dem sicher echten D-dur-Konzert Haydns überwiegend in der Mittellage bewegt, — ein Moment, das in der Echtheitsfrage stark für Anton Kraft spricht.

DAS HAYDN-BILD IM WANDEL DER ZEITEN

VON

KARL GEIRINGER-WIEN

Als Napoleon 1809 Wien besetzte, ließ er vor Haydns Haus eine Ehrenwache aufziehen. Diesem Akt grandseigneuraler Höflichkeit kommt im Grunde eine tiefere symbolische Bedeutung zu. Der Kaiser der Franzosen huldigte dem Meister, der sich — ihm selber ähnlich — innerhalb des eigenen Wirkungskreises aus bescheidensten Anfängen zu den höchsten Höhen der Geltung und des Ansehens emporgeschwungen hatte. Napoleon grüßte in Haydn die von Grund aus verschiedene und doch in dem *einen* Punkte verwandte Erscheinung.

Dieser Aufstieg Haydns muß auf jeden, der ihn von seinem Beginn bis zum Abschluß und Höhepunkt verfolgt, schlechthin erschütternd wirken. Langsam stetig, mit der unendlichen Ruhe und der unwiderstehlichen Gewalt einer Naturkraft klimmt Haydn Stufe für Stufe empor, um erst kurz vor seinem Tod mit Wachsen aufzuhören. In seiner Entwicklung fehlt es an jähen Überraschungen, doch auch an Rückschlägen. Das Aufwärtssteigen scheint für Haydn die selbstverständlich-natürliche Art der Fortbewegung.

Aus kleinsten Verhältnissen geht der Meister hervor. Das Schicksal seiner frühen Kindheit liegt in der Tatsache beschlossen: Eines unter 12 Kindern einer Handwerkerfamilie in einem winzigen Dörfchen Niederösterreichs. Da bedeutet es schon Fortschritt, daß der Fünfjährige in das Städtchen Hainburg, der Achtjährige aber als Sängerknabe an den Dom von St. Stephan nach Wien kommt. Wohl ergeht es dem Knaben auch hier schlimm genug. »Es schien«, berichtet ein Freund nach Haydns eigenen Mitteilungen, »als ließe man absichtlich mit dem Geiste zugleich den Körper verhungern.« Doch der Knabe wird dadurch nicht gebrochen, noch geknickt. Er lernt aus der Praxis, was immer es zu lernen gibt, ergänzt nach Verlassen des Konvikts — trotz völliger Mittellosigkeit — die Lücken seiner Bildung durch Selbststudium theoretischer Werke, schlägt sich durchs Leben recht und schlecht — und steht unvermutet am Fuß jener Leiter, die ihn zu höchsten Höhen emporführen sollte. Haydn tritt mit dem Herrn von Fürnberg in Berührung und findet damit Anschluß an die damals allbeherrschende und dem Künstler reichste Möglichkeiten bietende aristokratisch-höfische Musikpflege.

Der Freiherr von Fürnberg empfiehlt ihn an den Grafen Morzin; von diesem kommt Haydn zum Fürsten Esterhaz, und als der Fürst ebenso wie sein Nachfolger gestorben waren, sucht ein König, Ferdinand IV. von Neapel, den Komponisten an seinen Hof zu ziehen. Haydn aber will noch höher hinaus, und fast zur gleichen Zeit, da sich in der französischen Revolution der dritte Stand seine Rechte erkämpft, wendet auch er sich von der aristokratischen der demokratischen Musikpflege zu*). Er lehnt das Anerbieten des Königs ab und unternimmt eine Konzertreise zu dem bürgerlichen Publikum der Hauptstadt Englands.

Die Triumphe, die Haydn hier erringt, waren durch das Wirken des Esterhazyschen Kapellmeisters gründlich vorbereitet. Aus dem Musikus, der nur mit »Vorwissen und gnädiger Erlaubnusz« seines Fürsten für andere komponieren durfte, war während der drei Jahrzehnte des Anstellungsverhältnisses ein Führer der Kunst des 18. Jahrhunderts geworden. Ein Streiflicht auf das Ansehen, dessen Haydn sich schon früh erfreute, wirft folgendes: Ein Referent, dem die Anlehnung einer älteren Klaviersonate (D-dur, komponiert 1767) an den Stil Philipp Emanuel Bachs nicht zusagt, wagt doch nicht das Werk zu tadeln, sondern behauptet nur, Haydn hätte Bachs Stil hier »sehr fein durchgehechelt« und parodiert. Des Meisters Werke werden bald auch in Holland, Frankreich, England gedruckt; Spanien bestellt bei Haydn eine Passionsmusik, und sein Dichter Yriarte preist den Komponisten in überschwänglichen Worten. Ja selbst im eigenen Vaterland beginnt der Prophet zu gelten. Wien verlangt von Haydn ein Oratorium und eine Oper, und der angesehene Verlag Artaria bemüht sich um sein Werk. All diese Erfolge aber werden in den Schatten gestellt durch die Triumphe der Aufenthalte in England. Keinen besseren Gradmesser gibt es für die tiefgreifende Wirkung von Haydns dortiger Tätigkeit, als die Unzahl der von der Kritik begeistert aufgenommenen Konzerte, zu denen der Künstler immer wieder aufgefordert wird. Dann auch die einfache Tatsache, daß Haydn auf dem Gebiet der Sinfonie in London den Höhepunkt seines Schaffens erreicht.

Die Voraussetzungen dieser Triumphe waren in Haydns Schaffen längst vorher gegeben. Es wäre einseitig, hier nur die äußeren Momente zu berücksichtigen und die inneren Gegebenheiten zu übersehen. Schon ein Jahrzehnt zuvor, am Anfang der achtziger Jahre beginnt ein Zug ins Weite, Allgemeingültige Haydns Werk zu beherrschen. Kompositionstechnisch ist er dahin zu fassen, daß in Haydns instrumentalem Schaffen die »motivische Arbeit« zum Durchbruch gelangt. Die scharfe Trennung von melodieführenden und bloß harmonisch stützenden Stimmen wird beseitigt. Alle Stimmen sind obligat verwendet und durch motivisches Leben beseelt. Das höfisch-aristokratische Prinzip der Trennung von führenden »Ornament«- und bloß

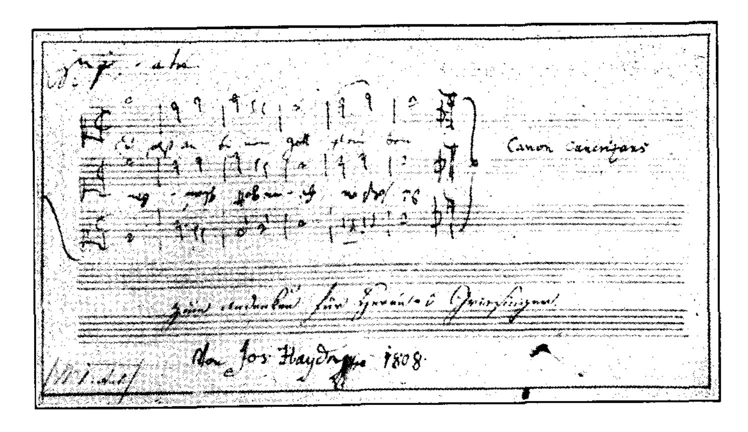
* Vgl. Näheres hierüber in meiner Biographie Joseph Haydns (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1932).

stützenden »Fundament«-Instrumenten wird bis in seine letzten Auswirkungen beseitigt und durch die demokratische Gleichberechtigung aller Stimmen ersetzt. Hand in Hand damit geht es, daß Haydns Gedanken einfacher, volkstümlicher, leichter verständlich werden. Er führt die Gefühle gleichsam auf ihren Grundnenner zurück und bringt sie in einer Form, die nicht nur »für Kenner und Liebhaber«, sondern für jedermann faßbar ist. Gerade dadurch gelingt es ihm jedoch Wirkungen auszuüben, deren Breite und Tiefe gleich weit reicht.

Mehr als je zuvor aber wendet sich der nach Österreich heimgekehrte Haydn an das ganze Volk. Es ist kein Zufall, daß von ihm selbst die Anregung zur Schaffung der österreichischen Volkshymne ausgeht. Und ebenso ist es Schickung, daß Haydn den Impuls zur Komposition der letzten Oratorien bei den gewaltigen Händelfesten Englands empfing. Diese von Tausenden musizierten, von aber Tausenden jubelnd entgegengenommenen Feiern erweckten in ihm tiefste Resonanz. Denn sein Verantwortungsgefühl beschränkt sich nicht mehr auf die Zeit, sondern auf die Ewigkeit. Und so schafft er die »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, Werke, die in ihrem Frohsinn und ihrer Natürlichkeit, ihrer Einfachheit und Kraft, ihrer Klarheit und Größe über alle sozialen, politischen und nationalen Schranken hinweggreifen.

Dies wird von den Zeitgenossen auch bald erfühlt. »Schöpfung« und »Jahreszeiten« werden mit einem Beifall aufgenommen, wie er nicht allzu vielen Hauptwerken der Musik bei den ersten Darbietungen beschieden war. Haydn steht nun im Zenit seines Ruhms. Mehr noch als die Ehrungen von seiten wissenschaftlicher Körperschaften aus aller Welt, mehr noch als die Aufführung der »Schöpfung« in den Hauptstädten Frankreichs und Rußlands, spricht die einfache Tatsache dafür, daß kleinste Orte, wie St. Johann in Böhmen oder Bergen auf Rügen, das Oratorium hingebungsvoll einstudiert zu Gehör bringen. Und wie hoch auch Haydns Selbstgefühl gestiegen war, beweist ein scheinbar demutsvoller, in Wirklichkeit herrlich stolzer Ausspruch des greisen Meisters. Anläßlich der »Schöpfung«-Aufführung des Jahres 1808, vom Beifall der Zuhörer umtost, ruft Haydn aus: »Nicht von mir, von dort oben kommt alles!«

In der Geschichte der Tonkunst finden sich nur wenige Gestalten von Ewigkeitsgeltung, denen ähnlich Haydn ein so großer augenblicklicher Erfolg beschieden war. Zumeist ist es bloß das Mittelmaß, das sogleich gewürdigt und auf die Schultern gehoben wird. Haydns ganze Wesensart aber hat hier eine Ausnahme ermöglicht. Persönlichkeit und Entwicklung sind bei ihm so glücklich geformt, daß er dem typischen Schicksal des Genies, unverstanden von der Mitwelt zu leben, entgeht. Sein Wesen ist festgefügt, klar, einheitlich geschlossen. Er ist ein Lebensbejaher, ein Geist, der sich von Zwiespältigkeit und Zerrissenheit frei hält. Langsam stetig, ohne plötzliche Sprünge, ohne Überraschungen, doch auch ohne Rückschläge vollzieht sich seine Entwick-



DAS ERSTE GEBOT AUS HAYDNS KANON-ZYKLUS „DIE ZEHN GEBOTE“

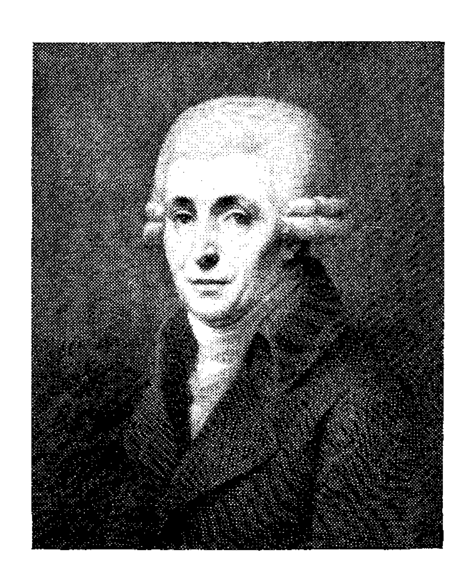
DIE 2.—4. VARIATION AUS HAYDNS STREICHQUARTETT OP. 76 NR. 3 (KAISERQUARTETT)

(Aus Guido Adler: Handbuch der Musikgeschichte. Verlag: Max Hesse, Berlin)



BILDNIS HAYDNS VOM JAHRE 1765
Maler unbekannt. Im Esterhazyschen Besitz (Eisenstadt)
(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



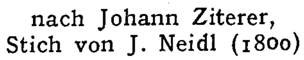


BILDNIS HAYDNS NACH JOHANN CARL ROESLER
von Ph. Trière (1800) von L. Sichling (1856)



Bildnis Haydns nach einem Farbenlichtdruck von M. Jaffé
Original: das Gemälde eines unbekannten Künstlers
(Mit Genehmigung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien)



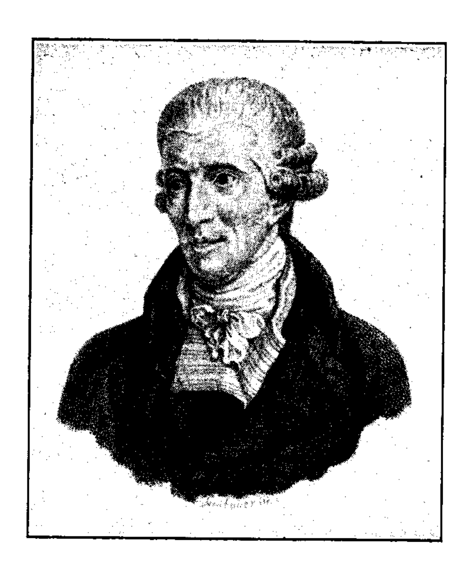


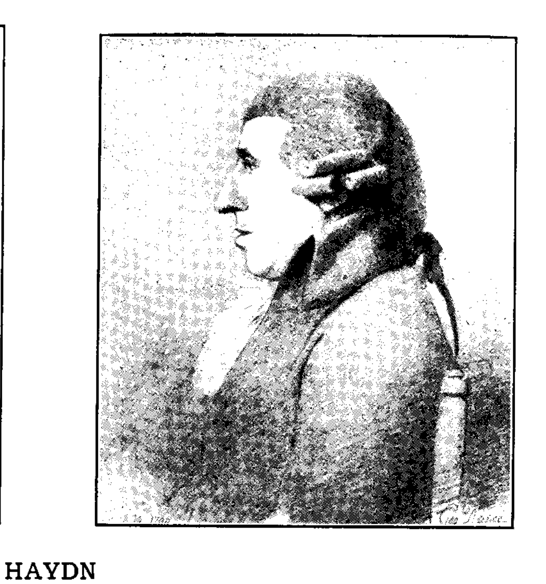
nach Johann Ziterer,
Stich von J. Neidl (1800)



nach einem Wachsmedaillon
von Ihrwach (1803)

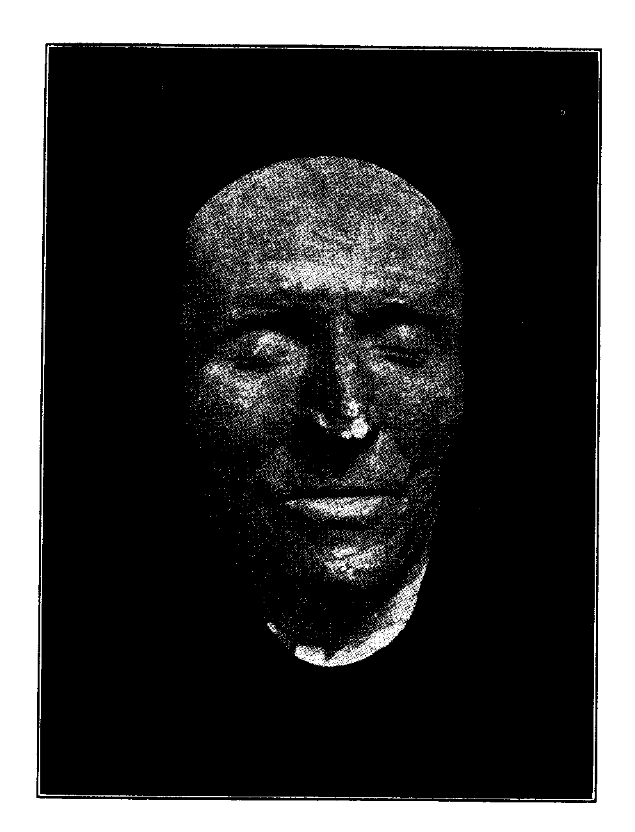
(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)





HAYDN

Kupferstich von Fr. L. Neubauer — Zeichnung von Georg Dance



HAYDNS TOTENMASKE

(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

lung. Gewiß fehlt es auch in seinen Schicksalen nicht an Wandlungen. Doch sie werden von langer Hand vorbereitet und wirken sich nur allmählich aus. Diese Züge seines Wesens, zu denen erdhafte Natürlichkeit und gesunde Fröhlichkeit hinzukommen, geben Haydn den Schlüssel des Erfolges in die Hand. In seinen frühen Werken spricht der Künstler wie alle anderen Komponisten der Periode. Sein Stil ist zugleich der Stil seiner Zeit. Dennoch lenkt er durch das Charaktervollere, durch die höhere Potenz seiner Musik die Aufmerksamkeit auf sich. Und so legt er das Fundament seines Ruhmes schon in einem Augenblick, da sein Stil noch unfrei und von zahllosen Vorbildern abhängig ist. Dann aber entwickelt sich Haydn von Jahrzehnt zu Jahrzehnt so langsam, so bedächtig, so wenig umstürzlerisch, daß nicht nur die Jugend, sondern selbst der Fortschrittsfeind mitzugehen vermag. Wohl mochten der expressive Einschlag des »Sturm und Drang«, die beim letzten Haydn deutlich zu Tage tretenden romantischen Züge und der starke gedankliche Einschlag seiner Instrumentalsprache nicht nach aller Geschmack sein. Haydn aber macht sie mehr und mehr durch die Volkstümlichkeit, den Humor und die unmittelbare Kraft seiner Schreibweise wett. Und so findet er schon dort ein wohltuendes Echo, wo ein Beethoven, ein Mozart noch Gleichgültigkeit und Unverständnis begegnen.

Was die Mitwelt hier Gutes und Richtiges getan hat, macht die Nachwelt reichlich wett. Die Romantik hat nicht allzu große Achtung vor Fröhlichkeit und Natürlichkeit. Ihre überlegene Geringschätzung des guten »Papa Haydn« hat dem Bild des Meisters bis in die Gegenwart eine entscheidende Trübung verliehen. Die ungebrochene Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Wesens wird nicht verstanden in einer Zeit, die das Helldunkel höher wertet als das klare Licht. Die Romantik, die in Mozart nur den strahlenden Sonnenjüngling sieht, vermag zu Haydn vollends nicht den Zugang zu finden. Und die spielerische Gesamtauffassung Haydns geht so weit, daß Schumann glaubt, es besonders hervorheben zu müssen, wenn nach einer Aufführung der »Abschiedssymphonie« das erschütternde Finale beim Publikum nicht — Lachen auslöst.

Dabei übersieht das 19. Jahrhundert gänzlich die zahlreichen romantischen Züge in Haydns Werk. Schon die empfindsame Welle des »Sturm und Drang«, in die Haydn fast tiefer noch als Mozart hineingerissen wurde, hat eine Fülle subjektiver Ausdruckselemente in dem Schaffen des Meisters zu Tage gefördert. Vollends in den Werken des letzten Haydn aber muß liebevolle Versenkung immer wieder die Keime jener Richtung finden, deren Vertreter später gegen Haydn zu Felde zogen. Mit vollem Recht hat etwa Galli (Estetica della Musica, 1900) — um nur ein einziges Beispiel herauszugreifen — die Schilderung des Chaos in der »Schöpfung« als den Ausgangspunkt der romantischen Instrumentalmusik bezeichnet.

Am frühesten werden Angriffe gegen Haydns Kirchenmusik erhoben. Schon

Haydns erste Biographen, deren Werke kurz nach des Meisters Tod erschienen, meinen ihn gegen den Vorwurf mangelnden Ernstes und eines Hinwegkomponierens über wichtige Textstellen in Schutz nehmen zu müssen. In dem gleichen 19. Jahrhundert, in dem ein Heideloff mit kaum glaublichem Vandalismus alles Gut des 17. und 18. Jahrhunderts aus mittelalterlichen Kirchen herausreißt und durch eine Pseudo-Gotik von unglaublicher Nüchternheit ersetzt, laufen Thibauts Schrift »Von der Reinheit der Tonkunst« und vor allem die Bemühungen der Cäcilianer gegen Haydns Kirchenmusik Sturm. Seine geistlichen Kompositionen werden mit der a cappella-Musik früherer Zeiten verglichen und als unkirchlich-dekadent gebrandmarkt.

Mit dem edlen Freimut des Genies hat Haydn selbst erklärt, daß seine dramatische Musik nur mit Mühe neben der Mozarts bestehen könne. Dabei sollte es bleiben, und Haydn steht — fast bis auf den heutigen Tag — als Opernkomponist ganz im Schatten des Salzburger Meisters. Der billige Vorwand, die Werke seien unzugänglich, hat Praktikern und auch Historikern genügt, das gänzliche Übersehen von Haydns dramatischem Schaffen zu begründen. Obwohl der in Neufassung vorliegende reizvolle »Lo Speziale« (»Der Apotheker«) das Interesse auf die Gattung hätte lenken sollen, welche wahre Perlen musikalischer Gestaltung enthält, ließ man es doch in der Hauptsache bei Kostproben aus dem Haydnschen Operndutzend bewenden. Und ähnlich geht es weiter. Das Haydnsche Lied wird fast gänzlich übersehen und seiner Klaviermusik Mangel an pianistischem Geist vorgeworfen. An die Sinfonien wagen sich ernstere Angriffe wohl nicht heran, doch nur ein rundes Dutzend — etwa ein Zehntel des Gesamtwerkes — wird als vollgültiger Repräsentant dieses Juwels der Instrumentalmusik genommen. Einzig das Streichquartett wird voll verstanden und auch voll gewürdigt. Doch selbst hier hat man sich bis heute nicht die Mühe genommen, den vollen Umfang dieses bedeutendsten Zweiges des Haydnschen Schaffens festzustellen. Durch Herausgabe des frühen E-dur-Quartettes habe ich die klassischen »83« um eins vermehrt, und es ist kaum zweifelhaft, daß weitere Forschungen noch neue Überraschungen bringen werden.

Unter diesen Bedingungen wirkt es fast schicksalhaft, daß auch über der großen Biographie, die das 19. Jahrhundert Haydn gewidmet hat, ein Unstern lastet. C. F. Pohl vollendet nur die beiden ersten Bände des Werkes, die 1875 und 1882 herauskommen. Der letzte und wichtigste Teil des Haydnschen Lebens aber kann erst ein Halbjahrhundert später von Hugo Botstiber in einem reichhaltigen, schönen Schlußband nachgetragen werden. Dabei hat die Methode Pohls, der mehr eine Chronik der Haydnschen Zeit als ein Bild von Haydns Leben und Schaffen gibt, von allem Anfang an zur Kritik herausgefordert. Schon Spitta hat festgestellt, das Pohls Werk »keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit ist . . . Das Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund ist schwer-

lich das Richtige . . . Pohl ebnet dem Historiker ein Stück Weges, aber er betritt den Weg nicht selbst«. So hat diese Haydn-Biographie für ihren Gegenstand lange nicht in gleichem Maß zu werben vermocht, wie etwa die zwei Jahrzehnte zuvor erschienene Mozart-Biographie Otto Jahns.
Dem geringen Interesse, dem Haydns Werk begegnet, entspricht es, daß auch die Gesamtausgabe seiner Werke nur stockend in Angriff genommen wird. Erst das 20. Jahrhundert geht langsam zögernd an diese Aufgabe, und wenn auch Eusebius Mandyczewski der Wissenschaft drei Bände hochbedeutsamer Jugendsinfonien und kritische Neuausgaben von »Schöpfung« und »Jahreszeiten« geschenkt hat, so vermag dies doch nicht über die Tatsache hinwegzutäuschen, daß wir von Haydns Schaffen einzig und allein —die Klaviersonate vollständig überblicken. In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser kaum mehr faßlichen Lücke steht das Fehlen eines thematischen Verzeichnisses der Werke Haydns. Hier herrscht noch jetzt eine Unkenntnis des Materials, welche die Musikwissenschaft bei Werken eines Praetorius, Lully oder Monteverdi nicht anstehen ließ.
Da die Gesamtausgabe nur unwesentliche Fortschritte macht (nach vieljähriger Pause sollen jetzt wieder zwei Bände — Sinfonien und Lieder — erscheinen), mußte die Einzelarbeit eingreifen. Von verschiedenen Seiten wurden Werke Haydns herausgegeben und — was auf jeden, der die Sachlage nicht kennt, höchst überraschend wirkt — 200 Jahre nach seiner Geburt erstmalig in Druck gegeben. So ließ, um — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — einiges aufzuzählen, A. Schnerich Haydns »Kleine Orgelmesse« erscheinen; Lenzewski veröffentlichte ein Klavierkonzert in F-dur, O. E. Deutsch Menuette, Deutsche, Contredanse und Zingarese, Landshoff die »Nelson-Arie«, Goeyens das Trompetenkonzert, E. F. Schmid das Requiem und die Orgelwalzenstücke, Fitz drei Streichtrios, Balet die Flötentrios, Gülzow und Weismann Triosonaten. Ich gab ein Lirakonzert, zwei Notturni, zwei Feldpartiten (deren eine den von Brahms als Thema seiner Haydn-Variationen verwendeten »Chorale St. Antoni« enthält), eine Arie, ein Barytontrio und das bereits erwähnte Streichquartett heraus*).
Das Verwunderliche an diesen Neuerscheinungen ist nicht etwa die »Auffindung« der Kompositionen, sondern die nunmehr gegebene Möglichkeit ihrer Herausgabe. Sie kann zweifellos als Beweis dafür genommen werden,

*) Unter den von mir publizierten Werken befindet sich eine Anzahl von Kompositionen, die heute verschollene Instrumente vorschreiben. Das Lira-Konzert und die Notturni gebrauchen in solistischer Verwendung je 2 „Lire organizate" (Radleiern, denen vielleicht ein kleines Orgelwerk eingebaut war); im Barytontrio ist die Hauptstimme dem Baryton, einem celloartigen Streichinstrument mit mitklingenden Aliquotsaiten unterhalb des Griffbrettes, zugewiesen, und in einer der Feldpartiten für 8 Bläser ist der Baß für den Serpent, ein tiefes Griffloch-Horn, bestimmt. Diese heute ungebräuchlichen Instrumente mußten naturgemäß bei der Bearbeitung durch moderne Tonwerkzeuge ersetzt werden, wobei Haydns eigenes Vorbild zum Teil richtunggebend sein konnte. So hat er beispielsweise die Partien der 2 Radleiern gelegentlich für Flöte und Oboe bearbeitet, da er verhindern wollte, daß Werke seiner Reifezeit, die er auf Bestellung eines Leierliebhabers geschrieben hatte, zugleich mit dem modisch bedingten Instrument in Vergessenheit gerieten.

daß das Interesse am Schaffen Haydns gewachsen ist. Gewiß trägt der »aktuelle Anlaß« — der ja im heutigen Kulturbetrieb eine immer größere Rolle spielt — nicht wenig dazu bei. Doch es hat den Anschein, als ob auch innere Gründe am Werk wären. Mit dem Abebben der Romantik ist uns die schlanke Frische, die einfache Natürlichkeit Haydns wieder näher gekommen. Das Spiegelklare seiner Kunst ist eher der heutigen Kunst verwandt als der romantischen. Fast macht es den Eindruck, als könnte das Zweckvoll-Musikantische seines Schaffens in der Gegenwart stärkeres Echo wecken, als Werke des 19. Jahrhunderts.

Wir haben keinen Grund, an Haydns 200. Geburtstag stolz auf das Geleistete zurückzublicken. Vielleicht aber dürfen wir uns wenigstens der Hoffnung hingeben, an einem Wendepunkt zu stehen. Wie es Schnerichs Kampf für Haydns Kirchenmusik gelungen ist, allmählich das durch den Cäcilianismus aufgerichtete Gebäude der Vorurteile zu unterhöhlen, so wird es wohl allmählich möglich sein, heute verschollene Gattungen des Haydnschen Schaffens (darunter die Oper oder die Kompositionen für das Baryton) der Praxis wieder zu retten. Auch für die Abtragung von Ehrenpflichten der Musikwissenschaft mag die Zukunft Möglichkeiten bringen. Ich weiß mich eins mit manchem meiner Kollegen in dem Willen, alles daran zu setzen, um dem thematischen Verzeichnis und der Vollendung der Gesamtausgabe allmählich ihren utopischen Charakter zu rauben. Nur das Interesse breiterer Kreise ist hierzu notwendig.

Im Zeitalter des Rinascimento entstiegen dem Boden Italiens stets jene Denkmäler antiker Kunst, die der augenblicklichen Geistesrichtung der Menschheit am besten entsprachen. So mag es auch tieferer Bedeutsamkeit nicht entbehren, daß jetzt Haydnsche Werke in etwas größerer Zahl aus Archiven und Bibliotheken zum Vorschein kommen. Der durch die Wiederkehr des physischen Geburtstages gebotene äußerliche Anlaß kann sich vielleicht weiten zu einem Geburtstag neuer Wertschätzung. Und so hat der Gedenktag fast mehr den Sinn einer Vorausschau, denn eines Rückblicks.

HAYDN UND NELSON

VON

OTTO ERICH DEUTSCH-WIEN

Wenn man sich der flüchtigen Berührung Haydns mit Nelson erinnert, so denkt man gewöhnlich an die nach ihm benannte Messe, die aber nur einen zufälligen Zusammenhang mit dem englischen Seehelden hat. Die Umstände der Begegnung dieser beiden Männer sind in der Haydn- wie in der größeren Nelson-Literatur so umnebelt, daß eine Klärung von Nutzen sein dürfte. Die folgenden Mitteilungen sind einer noch ungedruckten Arbeit

über Nelsons Aufenthalt in Österreich-Ungarn entnommen und erfolgen deshalb ohne besondere Quellenangabe.

Als die Kunde von dem denkwürdigen Sieg bei Abukir, den Nelson am 1. August 1798 über Napoleons Flotte errungen hatte, nach Eisenstadt kam, war Haydn, der große Freund Englands, eben mit der Komposition jener Messe in d-moll beschäftigt. Sie wurde zwischen dem 10. Juli und dem 31. August, während Haydn das Zimmer hüten mußte, zum Namensfest der Fürstin Marie Josefa Hermenegild von Esterhazy geschrieben, schneller als sonst seine Messen, kam aber scheinbar zu den Proben doch zu spät, weil sie statt am 9. September erst am 23. aufgeführt worden ist. Das Autograph in der Wiener Nationalbibliothek trägt keinen besonderen Titel. Aber wie andere Werke Haydns, Sinfonien und Messen, hat auch diese einen Eigennamen bekommen. Ob nun der Name »Nelson-Messe« schon durch die Entstehungszeit gegeben war und im Benedictus mit dem jubelnden Schlußchor, seinen Pauken und Trompeten wirklich Abukir mitspielte, oder ob die Messe erst 1800 ihren Namen bekam, ist ungewiß. Auffällig bleibt jedenfalls, daß nicht nur die posthume Partitur bei Porro in Paris, sondern auch eine der Ausgaben Novellos in London, der sich doch jene Beziehung oder Bezugnahme nicht leicht hätte entgehen lassen, den Titel »Imperial« trägt. Aber die Messe hängt weder mit einer Kaiserkrönung noch auch mit Nelsons Sieg bei Trafalgar zusammen, wo er 1805 gefallen ist. — Übrigens erschienen schon 1798 in Wien zwei malerische Tonstücke auf den Sieg bei Abukir: eines von Ferdinand Kauer und eines von Johann Wanhal, während Josef Drechsler später einen Trauermarsch auf Nelson drucken ließ. In Ungarn dagegen waren 1798 lateinische Hymnen auf Nelson ausgegeben worden, darunter eine von Joachim Hödl in Oedenburg, nahe Eisenstadt, das jetzt die Hauptstadt des Burgenlandes ist.

Zwei Jahre nach Abukir besuchte Nelson selbst Wien und Eisenstadt. Er war zugleich mit Sir William *Hamilton**), dem englischen Gesandten im Königreich beider Sizilien, in Ungnade gefallen, und ging verdrossen auf Urlaub in seine Heimat, die ihn dann freilich jubelnd empfing. Da sich um dieselbe Zeit seine dankbare Gönnerin, die Königin Maria Karolina mit ihren Kindern von Neapel nach Triest einschiffte, weil sie bei ihrem Neffen, dem Kaiser Franz, Hilfe gegen Frankreich und eine vorläufige Zuflucht suchen wollte, so reiste Nelson mit dem Ehepaar Hamilton in ihrem Gefolge. Zu Anfang August 1800 traf die kleine Gesellschaft mit der großen Dienerschaft in Triest ein. Man blieb einige Tage dort, aber die Königin, deren Empfang in Wien schon vorbereitet war, mußte sich von dem geliebten Kleeblatt

*) Nach Haydns englischem Tagebuch scheint er schon im Juni 1794 in London mit dem auch als Altertumsforscher bekannten Sir Hamilton, der vielleicht auf Urlaub war, zusammengetroffen und wohl damals auch Lady Hamilton vorgestellt worden zu sein. Vater Mozart und Wolfgang hatten den Sir 1764 noch in London kennengelernt und sind ihm später auch mit seiner ersten Frau, geb. Miß Barlow, in Neapel begegnet.

trennen, offenbar wegen einer Unpäßlichkeit des Sirs, der doppelt so alt war wie seine schöne Frau. Zu dem Kleeblatt gehörte außer der Lady Emma Hamilton, der verrufenen Freundin Nelsons und verherrlichten Göttin seiner Triumphe, auch als deren Gesellschafterin eine Miß Ellis Cornelia *Knight*, die Tochter eines »Real-Admirals«, die sich der Gelegenheit angeschlossen, aber schon lange zuvor Nelson dichterisch verherrlicht hatte.
Nach dem 10. August erst fuhren die vier Freunde mittels Postwagen gegen Wien. Die erste Station war *Laibach*, wo sie von der Philharmonischen Gesellschaft, die Haydn kurz vorher zu ihrem zweiten Ehrenmitglied ernannt hatte, am 14. August durch eine musikalische Akademie gefeiert wurden. Die erste Nummer des auf England abgestimmten Programms war Haydns dort beliebte Militärsinfonie, und Nelson lobte die Fertigkeit jener Dilettanten. Der weitere Weg führte über Klagenfurt, Graz, Bruck an der Mur und Wiener-Neustadt. Am 18. August war der Wagen in Wien*).
Wie schon unterwegs, wurde Nelson besonders jetzt in der Residenz jauchzend gefeiert. Sein Logis in einem Hotel am Graben war immer umlagert. Eingeführt durch Maria Karolina, wurde er vom Kaiser und dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen empfangen, auch vom Hochadel (Batthyany) und der Plutokratie (Arnstein). Im Burgtheater, wo er Therese Rosenbaum, — geborene Gaßmann, Haydns Freundin — in Piccinnis »Griselda« hörte, wurde er mit Applaus begrüßt. Immer war Lady Hamilton, die schon 1788 mit dem Sir durch die Residenz gekommen und nun durch Lady Minto — die Gattin des englischen Gesandten — am Wiener Hof vorgestellt worden war, in Nelsons Begleitung, und zwar meistens allein, da der alte Herr infolge des Rummels anfangs zu Bette lag.
Samstag, den 6. September abends fuhren die vier Engländer nach Eisenstadt. Der Schloßherr, Fürst Nikolaus IV. Esterhazy, und seine schon genannte Gemahlin kannten die Hamiltons von Neapel her, wo sie eine Zeitlang deren Gastfreundschaft genossen hatten. Nun veranstalteten die Esterhazys besondere Festlichkeiten: Sonntag, den 7., ein Feuerwerk; Montag, den 8. (Mariae Geburt), einen Ball und Dienstag, den 9., eine Jagd. Mehr als 60 Personen waren zu den reichen Tafeln in dem hell beleuchteten Festsaal geladen, von hundert baumlangen Grenadieren flankiert. Nelsons Gesundheit wurde mit Tuschs und Böllern gefeiert. Das berühmte Orchester des Fürsten mußte sich viermal produzieren, einmal unter Haydns eigener Leitung. Der Meister, dessen Frau kurz vorher gestorben war, verbrachte den Spätsommer, wo der Fürst nicht mehr auf Esterhaz weilte, ganz in Eisenstadt. Er hatte durch den Wiener Verlag Artaria (Brief vom 3. September) seine gedruckte, in London mit Recht geschätzte Kantate »Arianna a Naxos« erbeten, weil sie Lady Hamilton, der die Fürstin Esterhazy in Wien schon begegnet war, in

*) Die Annahme Botstibers (Haydn-Biographie, III. 163 ff.), daß Nelson allein schon im Frühjahr 1800 auf einer Reise nach dem Süden in Wien geweilt habe, beruht auf der falschen Datierung zweier »Eipeldauer-Briefe«, die Pohl von dem gelehrten Wiener Sammler Haidinger übernommen hatte.

Eisenstadt singen wollte. Ob es wirklich dazu gekommen ist, wissen wir nicht. Dagegen ist überliefert, daß Haydns »Schöpfung«, kurz vor jener Messe entstanden, damals für die englischen Gäste, und zwar angeblich in der Schloßkapelle, aufgeführt worden sei. Nicht bezeugt ist die Wiederholung der Messe selbst. Obzwar das Namensfest der Fürstin diesmal auf den 14. September fiel*), könnte das Werk am Feiertag, dem 8., gesungen worden sein. Aber man dürfte den protestantischen Gästen kaum eine katholische Messe zugemutet haben. Eher könnte die Messe eines der beiden Werke gewesen sein, die Haydn zu Ende jenes Jahres, am 12. und 13. Dezember, in Eisenstadt aufführte, als das Kaiserpaar, u. a. aber auch die Königin Maria Karolina dort weilten. — Wenn Lord Fitzharris, der an jenen Festlichkeiten in Eisenstadt teilnahm, in seinen Aufzeichnungen berichtet, daß Lady Hamilton am Spieltisch, wo sie Nelsons Karten führte und reichlich Geld gewann, Haydns Orchester ganz überhörte (das also auch zur Tafel und Konversation aufgespielt haben mag), so ist das wohl eine boshafte Übertreibung. Denn Griesinger schrieb bald nach jenen Tagen (21. Jänner 1801) an Breitkopf & Härtel, daß die Lady über den Umgang mit Haydn sogar die Schönheiten des Schlosses übersehen habe. Und auch Miß Knight bezeugt, daß Haydn, als er mit den Gästen speiste, durch seine ungezwungene und herzliche Art sich bei ihnen beliebt gemacht habe. Übrigens soll sich Lady Hamilton auch zu Eisenstadt in ihren berühmten »Attitüden« gezeigt haben.

Innerhalb der vier Tage, die unsere Gäste in Eisenstadt verbracht haben, ist auch die »*Nelson-Arie*«, die Haydn wohl damals erst geschrieben hat, von Lady Hamilton dort gesungen worden, am Klavier begleitet vom Komponisten. Mit dieser Arie, die neulich erst im Druck erschienen ist, hat es folgende Bewandtnis. Miß Knight hatte schon am 15. September 1798 in Neapel das Gedicht »The Battle of the Nile, a Pindarick Ode« geschrieben und soeben mit einer Widmung an Sir Hamilton in Wien bei Albertis Witwe drucken lassen. Dieser nirgends erwähnte Druck hat sich nur in zwei Exemplaren zu Wien erhalten: in der Nationalbibliothek, der Nelson selbst das Gedicht gewidmet hat, und in der Universitätsbibliothek mit einer Widmung an einen sonst unbekannten Holländer (van Schorel?). Es umfaßt 17 Strophen und beschreibt hymnisch die ganze Schlacht, besonders aber, wie das französische Flaggschiff in die Luft flog. Haydn hat daraus nur zehn Strophen benützt, zum Teil verändert und zum Teil umgestellt (3—5, 8—9, 14, 11, 15, 16, 11). Die beim jetzigen Fürsten Esterhazy in Budapest verwahrte Handschrift ist deshalb, von Polzellis Hand, betitelt: »Lines from the Battle of the Nile« und, bis auf einige Korrekturen und den ganzen Text, nur im Anfang der eigentlichen »Arie« von Haydn geschrieben, sonst von Polzelli (der Beginn) und von Elßler (der Schluß) kopiert. — Übrigens hat sich

*) Auf Wunsch des Fürsten wurde zu Ehren seiner Gemahlin an Mariae Geburt oder am darauffolgenden Sonntag, Mariae Namensfeier, gewöhnlich eine neue Messe aufgeführt; am 13. September 1807 die C-Messe Beethovens.

Haydn in dem Lied »The Wanderer«, das 1795 schon in der zweiten Sammlung seiner »Original-Canzonettas« erschien, nicht mit Napoleon befaßt. Erst die deutsche Sonderausgabe bei Breitkopf & Härtel trägt den Titel »Buonaparte oder Der Wanderer in Ägypten«.
Anekdotisch und unbewiesen bleibt die Nachricht, daß Nelson bei einem Besuch Haydns (gar in Wien!) zum Abschied eine gebrauchte Feder des Meisters erbeten und ihm dafür seine eigene Uhr geschenkt habe. Während sich davon nichts unter den Relikten Nelsons und Haydns fand, waren in dessen Nachlaß zwei Wiener Kunstblätter, die mit dem Sieg an der Nilmündung zusammenhängen: neben einem unbenannten Porträt Nelsons das von J. Neidl, das im Herbst 1798, und die Darstellung der Seeschlacht von Abukir, nach C. Schütz von P. Peckenham gestochen, die im Frühjahr 1799 bei Artaria erschienen waren. Im »Catalog der hinterlassenen Kunstsachen« Haydns ist aber auch erwähnt: »Nelson Missa in D minor geschrieben in Eisenstadt a. 798, eigenhändige Partitur.« Daraus ergibt sich, daß dieses Werk schon zu Haydns Lebzeiten so benannt worden war.
Am 26. September 1800 verließen die vier Engländer Wien, offenbar ohne Haydn nochmals gesehen zu haben.

JOSEPH HAYDNS LETZTES TESTAMENT

Nach der Urschrift veröffentlicht von

ROBERT FRANZ MÜLLER-WIEN

Das Schriftstück lautet:

ps. 2 Juny 809*)

Letzter Wille

In Namen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohnes, und des heiligen Geistes, Amen.

Da die Zeit und Stunde des Todes sehr ungewiß ist, und uns oft der Tod in einer Stunde überrascht, wo wir es gar nicht vermuthen, so habe ich bei noch ganz gesunder Vernunft folgende Anordnungen in Betref meines Vermögens festgesetzt, welche nach meinem Tode auf das genaueste vollzogen werden sollen:

Erstens: empfehle ich meine Seele in die unendliche Güte, und Barmherzigkeit Gottes.

Zweytens: soll mein Leib nach christkatholischen Gebrauche in der ersten Klaße zur Erde bestattet werden.

Drittens: sollen dem bei meinen Abscheiden gegenwärtigen Seelsorger *Zehn Gulden* gegeben werden.

Viertens: vermache ich auf heilige Meßen *Zwölf Gulden*, welche in der Pfarrkirche, wo ich sterbe, zum Trost meiner Seele sollen gelesen werden.

*) Amtsbemerkung des Wiener Magistrats.

Fünftens: legire ich zu eben diesen Endzweck dem Stadtpfarrer der königl ungarischen Freystadt Eisenstadt *Fünf Gulden*, den beiden Vikären alldort jedem *Zwey Gulden*, und dem dortigen Benefiziaten auch *Zwey Gulden.*

Sechstens: zu gleichem Zwecke für heilige Meßen vermache ich dem Pfarrer zu Möllendorf, als auch jenem zu St. Georg in Ungarn jedem *Zwey Gulden*; wie auch

Siebentens: dem Pfarrer meines Geburtsortes Rohrau *Zwölf Gulden.*

Achtens: Zum Normalschulfonde allhier vermache ich *fünf Gulden.*

Neuntens: Vermache ich für die armen Bürger, und Bürgerin̄en zu St. Marx allhier *Tausend Gulden*, die ihnen mein Universalerbe auf die Hand vertheilen solle.

Zehntens: den Barmherzigen Brüdern zu Eisenstadt, legire ich *Fünfzig Gulden*, und den Franziskanern alldort ebenfalls *Fünfzig Gulden.*

Eilftens: Vermache ich dem Herrn Mathias Stöfinger K. K. Hofkriegsraths Hofkonzipisten *Einhundert Gulden.*

Zwölftens: Vermache ich den 4 Kinder meiner verstorbenen Schwester, verehlicht gewesenen Rafler, nämlich der verehlichten Anna Maria Moser, Schneidermeisterin zu Esterhazy in Ungarn *Fünfhundert Gulden*; der Elisabeth verehlichtem Böhmin, Schneidermeisterin in Rohrau *Fünfhundert Gulden*; der Theresia, verehlichten Ham̄er, Schustermeisterin zu Gerhaus in Ungarn *Fünfhundert Gulden*; und der Anna, verehlichten Loder, Schustermeisterin in Wien zum lebenslänglichen Unterhalte täglich *Dreyßig Kreutzer;* einem jeden ihrer drey Kinder aber ein Kapital von *Fünfhundert Gulden*, zusammen also *Tausend, Fünfhundert Gulden;* würde eines dieser drey Kinder vor ihrer Großjährigkeit sterben, so hat deßen Theil den Uiberlebenden zuzufallen. Nebstbei hat die von diesen Kindern bei mir befindliche Ernestine Loder, die Bettstadt, worauf sie liegt, sam̄t vier Leintüchern, einen kleinen Aufsatzkasten, einen Spiegel, einen Kreuzpartikel, und andern Kleinigkeiten zur Einrichtung eines Zim̄ers zu bekom̄en, wie auch nebst den ihr bereits vorher legirten 500 f, noch insbesondere *Fünfhundert Gulden*, zusammen also *Tausend Gulden.* Uibrigens verordne ich, daß jenes Legat pr: 3000 f, welches ich der Anna Loder, und ihrem vorigen Manne Joseph Lugmayer einst schriftlich zusicherte, hiemit aufgehoben seyn soll, indem ich ohnehin in diesem Testamente für ihren Unterhalt väterlich sorgte, und auch für ihren vorigen Mann Joseph Lugmayer mehr als 5000 f an Schulden bezahlet habe.

Dreyzehntens: vermache ich der Tochter meiner verstorbenen Schwester Franziska, Anna verehlichten Wim̄er, Wirthin zu Nikola in Ungarn, und ihrem Manne zusammen *Tausend Gulden.*

Vierzehntens: legire ich der zu Koposvar*) in Ungarn mit einem Chyrurgen verheuratheten Tochter der oben genan̄ten Anna Wim̄er *Hundert Gulden.*

*) Richtig Kaposvár.

Fünfzehntens: Vermache ich meiner Muhme, gebornen Koller, Sattlermeisterin in Eisenstadt und ihrer Stieftochter zusam̄en *Dreyhundert Gulden.*

Sechzehntens: legire ich ihrem leiblichen Bruder Koller *Dreyhundert Gulden.*

Siebzehntens: vermache ich der bei mir in Diensten gestandenen Rosalia Weber die ihr schriftlich versprochenen *Dreyhundert Gulden.*

Achtzehntens: vermache ich der hinterlaßenen Wittwe, des verstorbenen Gärtners Michael, und ihren Kindern zusam̄en *Zwanzig vier Gulden.*

Neunzehntens: Meiner Kuchelmagd Theresia Schallerin legire ich eine Jahrsbesoldung pr: *Dreyßig, sechs Gulden.*

Zwanzigstens: Vermache ich dem fürstlich Esterhazischen Kelleradjunkten Roschnitz zum Angedenken *Hundert Gulden.*

21 tens: der Antonia Wierländerin bestim̄e ich zum Legat eine Jahresbesoldung pr: *Dreyßig Gulden.*

22 tens: Legire ich der Kirchensängerin Babette von der fürstl Esterhazischen Pfarre zu Eisenstadt *Fünfzig Gulden.*

23 tens: vermache ich der Jungfrau Anna, und ihrer Schwester Josepha Till, Fleischhauers Töchter in Eisenstadt jeder *Fünfzig Gulden.*

24tens: vermache ich den vier Schwestern Som̄erfeld, Perükenmachers Töchter, und Anverwandte meiner seligen Gattin insgesam̄t *Zweyhundert Gulden.*

25 tens: legire ich zum Spitalfond der Armen der königlichen Freystadt Eisenstadt *Fünfzig Gulden.*

26 tens: vermache ich dem blinden armen sogenan̄ten Adam in Eisenstadt *Zwanzig vier Gulden.*

27 tens: dem Schullehrer zu Rohrau legire ich Sechs Gulden, und für die Schulkinder allda *Drey Gulden.*

28 tens: Dem Herrn Wam̄erl vormaligen Kam̄erdiener beim Hr. Grafen v. Harrach vermache ich *Hundert Gulden.*

29 tens: Dem Herrn Kaßier des Herrn Grafen v. Harrach legire ich *Fünfzig Gulden.*

Dreyßigstens: vermache ich dem Philipp Schimpel, Chormeister zu Haimburg*), und seiner Gattin zusam̄en *Hundert Gulden,* wie auch das in meinem Hause zur ebenen Erde befindliche Porträt ihres Vaters, Namens Frank, welcher mein erster Lehrmeister in der Musik war.

31 tens: legire ich der Theresia Eder, und ihrer Tochter Aloysia, Spitzenmacherin̄en auf der neuen Wieden zusam̄en *Hundert Gulden.*

32 tens: vermache ich der Jungfrau Anna Buchholz, wohnhaft auf der Wieden *Hundert Gulden.*

33 tens: vermache ich der Madame Aloisia Polzelli**), vormaligen Sängerin bei Sr Durchlaucht dem Fürsten von Esterhazy zum lebenslänglichen Unterhalte jährlich *Hundert fünfzig Gulden,* weswegen von meinen Verlaßenschafts-Vermögen bei Gericht 3000 f in 5prtigen Staats-Obligazionen

*) Richtig Hainburg. **) Luigia Polzelli, die Altersliebe Haydns.

zu erlegen sind, um dadurch der Madame Polzelli den ihr vermachten lebenslänglichen Genuß zu versichern; nach ihrem Tode aber, will ich,

34 tens: daß die Hälfte dieser 150 f nämlich *Siebenzig, fünf Gulden* im̄erwährend den zwey ärmsten Waisen meines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwey andere der ärmsten Waisen von Rohrau zu betheilen sind, die andere Hälfte pr: *siebenzig, fünf Gulden* aber soll

35 tens: der Herrschaft Rohrau verbleiben, um das von ihr mir gesetzte Monument, und das Bildniß, welches mein seliger Vater neben der Sakristey der dortigen Kirche errichten ließ, im guten Stande zu erhalten. Jedoch verordne ich noch in Betref des § 33 dieses Testaments, daß in dem Falle, als Madame Polzelli das ihr von mir vor beiläufig 18 Jahren ausgestellte Instrument bei meiner Verlaßenschaft sollte geltend zu machen suchen, daß für sie im 33 ten § dieses Testamentes angeordnete Legat null und nichtig seyn soll, und allsogleich die im 34 ten und 35ten § dieses Testamentes gemachte Anordnung einzutretten haben.

36 tens: der Antonia und Sußan̄a Fischer, Oberlieutenants Töchtern legire ich zusam̄en *Hundert Gulden.*

37 tens: der Josepha Haugwitzlin vermache ich *fünfzig Gulden.*

38 tens: meiner Frau Schwägerin Magdalena Haydn in Salzburg vermache ich *Tausend Gulden.*

39 tens: der Theresia Höller, Exnon̄e von Eisenstadt, und Organistin legire ich *Hundert Gulden.*

Vierzigstens: dem Herrn Franz Kugler, Solizitator vermache ich *Hundert Gulden.*

41 tens: legire ich meiner treuen und rechtschaffenen Köchin Anna Kremnitzer *Sechstausend Gulden,* wie auch das in ihrem Zim̄er befindliche Bettgewand, worauf sie liegt, dan̄ zwey Leintücher, 4 Seßeln, einen harten Tisch, dan̄ harten Schubladkasten, die Repetiruhr, den Spiegel, das Muttergottesbild, einen Kreuzpartikel, das Begeleisen, das irdene Kuchelgeschirr sam̄t allen Kleinigkeiten von Kuchelgeräthschaften; nebstdem vermache ich ihr jene *Zweyhundert Gulden,* die sie mir im baaren Gelde dargeliehen hat.

42 tens: vermache ich meinem treuen und rechtschaffenen Bedienten Johan̄ Elßler *Sechstausend Gulden;* dann ein glattes Kleid sam̄t Weste, ein Beinkleid, einen Mantel, einen Hut, und verordne, daß von denen in dem 41 ten und 42 ten § angeordneten Legaten mein Universalerbe alle Abhandlungsgebühren, als Mortuarium, die Erbsteuer etc: bestreiten solle, ohne selbe diesen Legataren abziehen zu dürfen.

43 tens: Der Theresia Mayer, Hausmeisterin meines Hauses legire ich eine Jahrsbesoldung von *Zwanzig Gulden.*

44 tens: bestim̄e ich für jeden der zwey hier unterschriebenen, und hiezu erbettenen Herrn Zeugen *fünfzig Gulden.*

45 tens: vermache ich dem Demetrio Lichtenthal, Sohn der dermal verehlichten Frau Oberauer in Eisenstadt *Hundert Gulden.*

46 tens: Legire ich der Tochter des in Wien befindlichen Gastwirthes Lugmayer *Dreyhundert Gulden.*

47 tens: ernen̄e ich den Herrn Franz Klemp, geprüften Justiziär, und Grundbuchshandler der Stiftsherrschaft Dornbach, um von der Befolgung dieses meines letzten Willens auf das Beste versichert zu seyn, in Vertrauen auf deßen Rechtschaffenheit zum Testaments-Exekutor, und legire ihm *Tausend Gulden,* mit dem, daß er hievon 500 f zu den ihm besonders bekan̄t gemachten Endzwecke nach seinem Gewißen, ohne sich hierüber ausweisen zu dürfen, verwende.

48 tens: vermache ich die große goldene Denkmünze aus Paris sam̄t den dazu gehörigen Brief der dortigen Tonkünstler Sr Durchlaucht dem Herrn Fürsten von Esterhazy, und bitte ihn, diesem Angedenken einen Platz in seiner Schatzkam̄er zu Forchtenau zu gönnen.

49 tens: vermache ich dem Herrn Grafen von Harrach, Herrn der Herrschaft Rohrau die kleine goldene Medaille von Paris mit dem dazu gehörigen Brief der Amateurs der Musik nebst der großen Büste en Antike.

50 tens: Da die Säule und Grundfeste eines jeden Testamentes in der Einsetzung eines Universalerbens bestehet, so ernenne ich hiemit den Mathias Frölich, Sohn meiner verstorbenen Schwester Anna Maria Rafler, Hufschmid in Fischament, zum wahren und einzigen Universalerben alles deßen, was nach Abzug obiger Legate von meinem Vermögen noch übrig bleibt. Sollte derselbe aber vor mir sterben, so benen̄e ich zu meinen weiteren Universalerben die Anna Maria Moser, Tochter meiner verstorbenen Schwester Anna Maria Rafler, Schneidermeisterin zu Esterhazy in Ungarn.

Schlüßlich ersuche ich eine löbliche Abhandlungs-Instanz diesen meinen letzten Willen auf alle mögliche Art handzuhaben, und wo nicht als Testament, doch als Kodizill, oder was im̄er für eine rechtliche Anordnung aufrecht zu erhalten.

Urkund deßen meine, und der zwey eigends hiezu erbettenen Herrn Zeugen /: jedoch beiden letzteren un̄achtheilige :/ Namensunterschrift und Siegel.

Wien den 7 ten Februar 809

Kilian Ast des auß rath*)
Alß erbetener Zeig

Josep H Haj

Haydn

Anton Meilinger
als Erbetner Zeig

*) Mitglied des äußeren Rates.

Wer das Liebesleben des gealterten Meisters kennt, der muß es begreiflich finden, daß in seinem »Letzten Willen« der Name der Sängerin *Luigia Polzelli* nicht fehlt. Was über sie und über den Johannistrieb des Künstlers zu sagen ist, sei nicht mehr als eine Offenbarung dessen, was die Ehrerbietung vor dem Unsterblichen zu sagen erlaubt. Die Neapolitanerin Luigia Polzelli wurde mit ihrem Gatten, dem Geiger Antonio Polzelli, im Jahre 1779 bei der Eßterházyschen Musikkapelle angestellt. In Haydn keimte sogleich zu der zwanzigjährigen zierlichen, interessanten Sängerin eine tiefe Neigung auf, deren Intimität der nicht mehr junge Gatte nichts in den Weg legte, da der Liebhaber sein Schutzpatron beim Fürsten wurde. Haydn machte aus dem Liebesverhältnis kein Hehl und widersprach auch nicht der öffentlichen Stimme, die den am 22. April 1783 in Eßterház gebornen Sohn der Polzelli als ein Kind der Liebe bezeichnete. Noch vor 1791 starb der Gatte der Polzelli, und man kann ermessen, wie tief Haydn im Bann seiner Neigung stand, wenn er am 4. August 1791 aus London an die Geliebte schrieb: »Vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen*), aber die andern zwei**) — je nun, wie Gott will!«

Dieser lieblose Ausspruch Haydns, der seiner Frömmigkeit widerspricht, ist ein Beweis dafür, daß der Künstler damals die Geliebte zu heiraten beabsichtigte. Wenn man nun weiß, daß dieses Verhältnis Haydns nicht sein einziger Verstoß gegen die eheliche Treue war, daß er schon früher offenkundige Liebesverhältnisse unterhalten hatte, ja daß er seine geliebte Polzelli in London mit einer Mrs. Schroeter (einer Schwägerin der Goetheschen Corona Schroeter) betrog, so muß man begreifen, daß die so oft in ihrer Gatteneitelkeit verletzte Frau Haydns zu alledem nicht schwieg. Aber eine *bestia infernalis*, wie sie Haydn kraftvoll bezeichnete, war sie keinesfalls***). Die Polzelli, eine schlaue, stets auf ihren Vorteil bedachte Italienerin, belästigte später den Meister mit zahlreichen Geldforderungen, die schließlich in Erpressungen ausarteten. Nach dem Tode der Gattin Haydns versuchte sie — zum Glück ohne Erfolg — den in seinen Gefühlen erkaltenden Liebhaber für die Ehe zu gewinnen. Aber die Liebesbande hatten sich gelockert, der Knoten löste sich. Noch vor Haydns Tod verheiratete sich Luigia Polzelli. Interessant ist es, daß sie die Weisung des Testaments nicht beachtete und den Anspruch auf die Lebensrente von 300 Gulden, den ihr Haydn am 23. Mai 1800 verbrieft hatte, geltend zu machen versuchte. Dadurch verlor sie jeden Anspruch auf das Legat und wurde erst im Jahre 1816 vom Universalerben mit einer kleinen Summe abgefunden.

*

Die Inventarsaufnahme der Hinterlassenschaftsabhandlung weist ein Vermögen von 63 599 Gulden aus. Dem Universalerben Mathias Fröhlich fiel ein Vermögen von 30371 Gulden zu.

*

Die Urkunde, verwahrt im Archiv der Stadt Wien, ist hier zum ersten Male genau, also ohne Retusche, demnach mit allen Verstößen gegen die Grammatik wiedergegeben. Die Zeilenlänge der Urschrift konnte aus technischen Gründen nicht eingehalten werden, da die Schrift außergewöhnlich klein ist. Das Testament ist auf Büttenpapier mit dem Wasserzeichen VP & VE / No 6 nebst einem Phantasiewappen geschrieben. Das Seitenausmaß beträgt 24,5 × 38,5 cm. Die zierliche Kurrentschrift nimmt einen Raum von 3½ Seiten ein. Zwei Bogen wurden verwendet, 3½ Seiten sind unbeschrieben. Die letzte Seite enthält Amtsbemerkungen des Magistrats.

---

*) Damit ist der Gatte der Polzelli gemeint.

**) Damit ist Haydns Gattin gemeint.

***) Siehe darüber meinen Aufsatz in der »Musik«, XXII. Jahrg., Heft 2 (November 1929): »Heiratsbrief, Testament und Hinterlassenschaft der Gattin Joseph Haydns.«. Ich habe dort versucht, den Charakter der Maria Anna Haydn im Licht der Wahrheit zu schildern.

* HAYDNIANA *

WERKE HAYDNS IN NEUAUSGABEN

Sinfonien Nr. 1, 4, 11, 13, 19, 21, 34, 35, 39. Partituren. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durch diese Einzelausgaben wird eine Reihe von Jugendsinfonien Haydns, die bisher nur in der Gesamtausgabe vorlagen, erstmalig dem praktischen Gebrauch zugeführt. Der Text ist nahezu mit dem der Gesamtausgabe identisch. Nur Taktzählung ist hinzugefügt, und die Orientierungszeichen sind abgeändert. Laut Bemerkung sind die Orchesterstimmen von Günter Raphael mit Bezeichnungen für die Ausführungen versehen, und es liegt vom gleichen Bearbeiter eine ausgesetzte Cembalostimme vor. Dadurch entsteht allerdings die Kollision, daß dem Dirigenten ein unbezeichneter, dem Orchestermusiker aber ein für den Vortrag revidierter Text vorliegt, was nicht gerade als ideale Lösung zu bezeichnen ist. Freilich ist es heute auch wieder verständlich, daß man die wissenschaftliche und die praktische Ausgabe aus Ersparungsrücksichten zusammenlegt. Die Bezeichnung kann ja aus den Stimmen in die Partitur leicht nachgetragen werden. Jedenfalls ist es sehr dankenswert, wenn dem Konzert, der Schule und dem häuslichen Musizieren hier neue, keineswegs zu verachtende Schätze erschlossen werden, auf die die Aufmerksamkeit entdeckungsfreudiger Dirigenten hingelenkt sei. *Roland Tenschert*

Sinfonie in A-dur. Partitur. Neu herausgegeben von Ludwig Landshoff. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Eine Neuentdeckung für die Praxis bedeutet diese Druckausgabe eines Haydnwerkes, das durch Fehlen jeder Gebrauchsausgabe dem Konzertbetrieb von heute vollkommen unzugänglich war. Die Sinfonie stammt aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Im thematischen Gesamtverzeichnis der Sinfonien Haydns, das Eusebius Mandyczewski in den ersten Bänden der Gesamtausgabe veröffentlichte, fungiert sie als Nr. 48. Dem erhöhten Interesse, das man im Haydnjahr dem Meister entgegenbringt, bietet diese Neuerscheinung willkommene Nahrung, zumal sich auch kleine Orchester an die liebenswürdige Komposition wagen dürfen. Landshoff legt das Werk in restlos einwandfreier Form vor. *Roland Tenschert*

Sinfonie Nr. 48 und 55, herausgegeben von Wilhelm Altmann. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Es ist als hohes Verdienst zu rühmen, daß Eulenburgs Kleine Partiturausgabe ihre beträchtliche Zahl von Werken Haydns um zwei weitere vermehrt; das Verdienst ist um so höher, als diese beiden Werke *zum erstenmal in Partiturform* vorgelegt werden. Es sind die Sinfonien Nr. 48 (»Maria Theresia«) in C und Nr. 55 (»Der Schulmeister«) in Es, geschaffen 1772 bzw. 1774. Die Herausgabe ist der so oft bewährten Kraft Wilhelm Altmanns zu danken. Die kristallklare Faktur, die köstliche Bewegtheit, die lichtvolle Orchesterbehandlung zeigen den Geist des Schöpfers auf jeder Seite der reizend gestochenen Partituren, die zu lesen ein ästhetischer Genuß ist. Sie zu hören, wird uns hoffentlich sehr bald beschieden sein. *Richard Scheffler*

Konzert in D-dur für Klavier (Cembalo) und Orchester. Partitur, herausgegeben von Kurt Soldan. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Die nach einer Stimmenhandschrift der preußischen Staatsbibliothek in Berlin besorgte Ausgabe des einzigen Werkes, das sich von Haydns Klavierkonzerten noch bis zu einem gewissen Grad lebendig erhalten hat, zeigt, wie sehr Ed. Mertke in der Edition Steingräber dem originalen Klavierpart Füllstimmen eingearbeitet hat, um ihn voller zu gestalten. Die technischen Anforderungen, die hier an den Solisten gestellt werden, zeigen ein Minimum von dem, was man einem Konzertspieler zumuten kann. Mit Rücksicht auf den dünnen Satz der Klavierstimme muß auf eine kleine Orchesterbesetzung Bedacht genommen werden. Die technischen Möglichkeiten des Soloinstruments sind bei weitem nicht in dem Maße ausgenützt wie bei den Klaviersonaten des Meisters zur annähernd gleichen Entstehungszeit. Es ist erfreulich, das Haydn-Konzert nun in seiner Originalfassung zu besitzen.

Fritz Arnold

Klavierkonzert D-dur. Mit teilweiser Benutzung der Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme von *Eduard Mertke* neu bearbeitet und mit Kadenzen versehen von *Bruno Hinze-Reinhold.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Auf das berühmte und schöne Konzert selber hinzuweisen erübrigt sich; es hält als Gegenbild zu den Mozartischen Konzerten stand. Bleibt nur etwas über die Ausgabe zu sagen. Sie ist sorgfältig und pianistisch gut verwendbar. Kritisch wäre anzumerken: einmal scheinen einzelne Konjekturen in der Tempobezeichnung (zum Beispiel S. 7 und S. 28) überflüssig. Ein qualifizierter Pianist muß fähig sein, auch kontrastierende thematische Gestalten plastisch hervortreten zu lassen, ohne das Tempo zu modifizieren; die Bewegung der Ecksätze darf keinesfalls expressiv gehemmt werden. Dann: die *Kadenzen*, die übrigens Hinze-Reinhold selbst mit Vorbehalt gibt, scheinen mir nicht glücklich. Vor allem die zum ersten Satz. Sie führt das bereits ziemlich abgebrauchte Hauptthema in allen möglichen Tonarten und Lagen unverändert vor; in einer Satzweise, die zuweilen der von Klavierauszügen bedenklich nahe kommt (S. 15 oben). Die Kadenz gleicht einer planlos paraphrasierenden Durchführung: während es in einem Stück, das keine virtuosen, sondern einzig musikalische Ansprüche stellt, hier vor allem auf knappes und formsicheres Maß ankäme. Thematische Arbeit, die nicht in die Konstruktion des Stückes selbst eindringt, wirkt bei solchen Anlässen unbeholfen, nicht organisch. Die von *Mozart* überlieferten Originalkadenzen sollten für die gesamte Kadenzpraxis in Werken der Zeit das Vorbild abgeben. — Streiten ließe sich endlich über einige Phrasierungen. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

Ouvertüre in D-dur für kleines Orchester. Herausgegeben von H. Lemacher und F. Mies. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Eine Neuherausgabe des von C. F. Pohl im Jahre 1871 erstmalig veröffentlichten Werkes. Für den Fall, daß die Bläser fehlen, ist ein Klavierpart für zwei Spieler (vierhändig) beigegeben. Damit ist der leichtspielbaren, lebensprühenden Komposition auch der Weg in Schüler- und andere kleine Dilettantenorchester geebnet. *Max Rote*

Zwölf deutsche Tänze für Orchester. Partitur. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Otto Erich Deutsch gibt hier erstmalig ein mehr als 100 Jahre verschollenes Originalwerk Haydns neu heraus, die 1792 vom Meister der Wiener Pensionsgesellschaft bildender Künstler für die Katharina-Redoute in den kaiserlichen Redoutensälen der Hofburg gewidmeten zwölf Deutschen. Die Partitur wurde nach den Orchesterstimmen, die durch Versehen in ein falsches Faszikel verschlüpft waren und erst jüngst dort in der Wiener Nationalbibliothek entdeckt wurden, rekonstruiert. Die fehlende zweite Violinstimme konnte nach dem entsprechenden Part von einer Triobearbeitung des Werks nachgebildet werden. Die anmutigen Weisen rechtfertigen eine über historisches Interesse hinausgehende Beachtung. *Fritz Arnold*

Streichtrio Nr. 1, F-dur, für zwei Violinen und Violoncello. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Kammermusikfreunde werden zu diesem sich als Hausmusik wegen seinem schönen Gehalt ebenso wie wegen den nicht hochgespannten technischen Anforderungen besonders eignenden Werkchen gerne greifen, das aus der Zeit der ersten Quartette stammen dürfte. Es ist einer alten Ausgabe »Six Trios pour deux Violons et une Basse, composés par J. Haydn, Maître de Musique de Chapelle, a Vienne, Paris chez Le Duc« entnommen. Die Veröffentlichung besorgten Hilmar und Walter Höckner. *Max Rote*

Divertimento Es-dur für vier Streichinstrumente. Herausgegeben von Dr. Karl Geiringer. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Dieses Divertimento fungiert in verschiedenen Drucken des 18. Jahrhunderts als Nr. 5 der ersten Haydnschen Streichquartettreihe. Der Umstand, daß sich das seit langem als op. 1, Nr. 5, bekannte Streichquartett in B-dur in seiner Umgebung stilistisch nicht recht einordnet und auch in einer Fassung mit zwei Oboen und zwei Hörnern vorliegt, die seinem Charakter angemessener erscheint, läßt zur Ansicht neigen, es handle sich bei dem Es-

dur-Stück um das ursprüngliche Werk. Da das »Divertimento« in Gebrauchsausgabe schon seit langem verschollen ist, wird man Dr. Karl Geiringer, der die Herausgabe gewissenhaft besorgte, Dank wissen. Begrüßenswert, daß der Verlag der Stimmenausgabe auch die Partitur beifügte. Es ist jedenfalls interessant, daß man nach 200 Jahren seit der Geburt des Meisters noch mit einem »neuen« Streichquartett bekanntgemacht wird, das, wenn nicht das allererste, doch eines der ersten dieser Art von Haydn darstellt.

Roland Tenschert

Die Londoner Trios für zwei Flöten und Violoncello. Herausgegeben von Dr. Leo Balet. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Die Tatsache, daß diese der Reifezeit des Meisters angehörenden Trios zum Teil in verstümmelter Form, zum Teil aber überhaupt bisher nicht erschienen sind, rechtfertigt diese Ausgabe vollauf, die sich streng an das Autograph und, wo wie bei Nr. 4 ein solches nicht vorliegt, an eine zeitgenössische Abschrift hält. Es ist erfreulich zu konstatieren, daß heutzutage die Bearbeiter mit den Meisterwerken bereits wesentlich vorsichtiger und verantwortungsbewußter umgehen als noch vor kurzer Zeit. Leo Balet macht die wenigen durchaus berechtigten Zutaten wie dynamische Zeichen oder Phrasierungsbogen durch abweichenden Druck kenntlich, was die Ausgabe auch für den Wissenschaftler brauchbar macht.

Fritz Arnold

Sechs Sonaten für zwei Violinen und Klavier (Violoncello ad libitum), zum ersten Male neu herausgegeben von A. Gülzow und W. Weismann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Es läßt sich von Haydn gar mancherlei an Kammermusik dem praktischen Musikgebrauche neu entdecken und zurückgewinnen. Dies zeigen auch die hier veröffentlichten Stücke, welche in der Besetzung insofern verschiedene Möglichkeiten bieten, als die zwei Violinen von Klavier oder Violoncello, oder aber von beiden Instrumenten gleichzeitig begleitet werden können. C. F. Pohl führt die Werke als Streichtrios, doch ist bei der Freiheit jener Zeit bezüglich der Besetzung — die Sonaten sind vor 1766 entstanden — die Heranziehung des Klaviers nicht nur möglich, sondern sogar geboten, da sich eine klangliche Füllung als wohltuend erweist. Die Herausgeber haben sich ihrer Aufgabe mit viel Stilgefühl und Verantwortungsbewußtsein entledigt.

Max Rote

24 Kanons. Herausgegeben von Wilhelm Weismann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

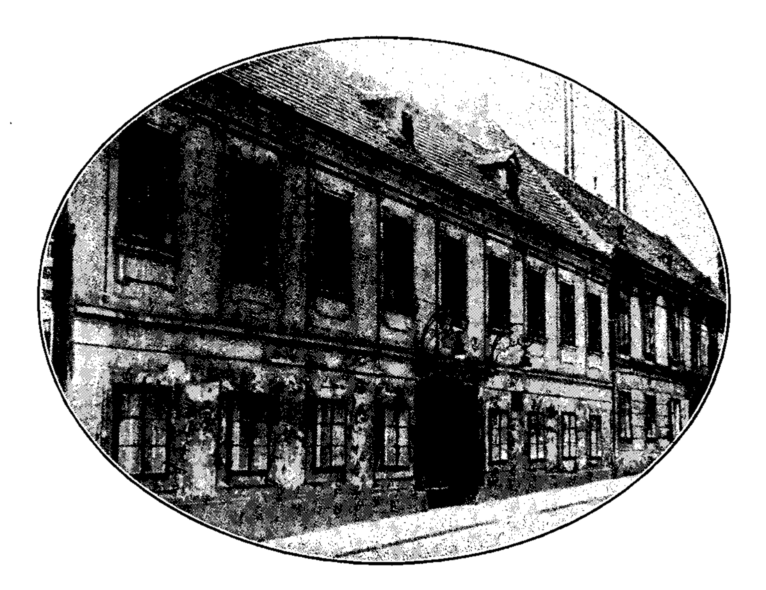
Die einer unfruchtbaren Prüderie entsprungenen Umtextierungen von Haydns Kanons durch Friedrich Rochlitz ließen die frischen Stücke, unter denen sich manche gar lose Vögel befinden, nicht die Verbreitung erlangen, die sie verdienen. Manch witzige Wendung der Kompositionen ging durch den unbeholfenen Neutext verloren. Es war daher eine erlösende Tat, daß man die Werke wieder aus diesem Prokrustesbett der unpassenden Worte befreite und ihrem »Wirklichkeitssinn und bisweilen drastischen Humor«, wie Wilhelm Weismann treffend sagt, wieder zu ungehemmter Wirkung verhalf. Die »scharfprofilierten Charakterstückchen« werden in ihrer Originalgestalt, die hier in handlicher, mit philologischer Sorgfalt hergestellter Taschenausgabe geboten wird, in sangesfreudigen Kreisen begeisterte Aufnahme finden. Die Auslese ist mit gutem Geschmack erfolgt. Der Zyklus »Die zehn Gebote«, auf den Haydn so große Stücke hielt, liegt hier vollständig vor. Schade, daß man es im übrigen bei einer Auswahl bewenden ließ und die Sammlung nicht gleich vollständig herausbrachte.

Roland Tenschert

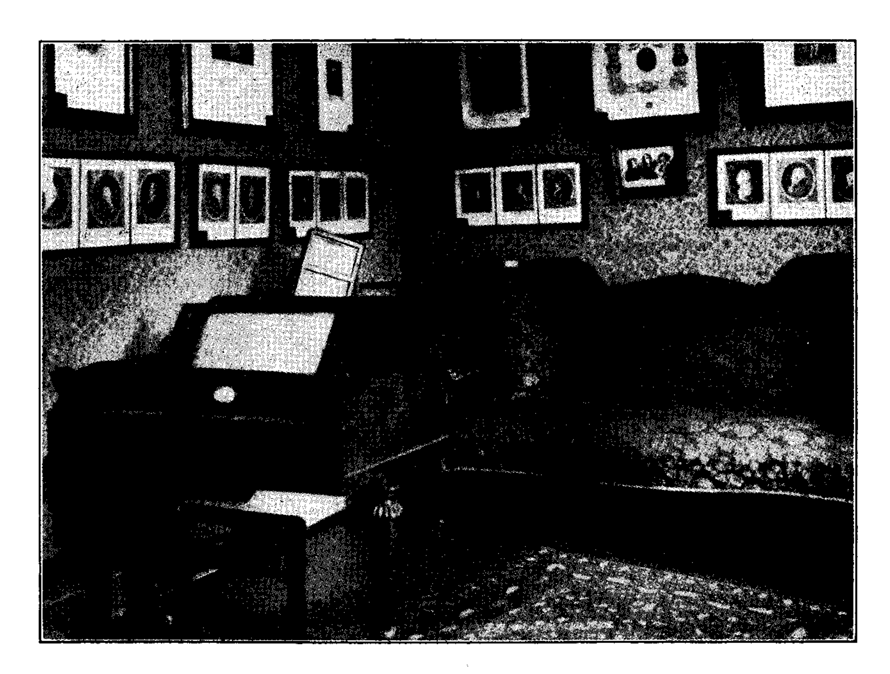
Kanons zum Singen und Spielen auf Instrumenten. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Diese Ausgabe ist vollständiger als die von Wilhelm Weismann herausgegebene; zählt sie doch 13 Kanons mehr, unter denen sich, von den »Zehn Geboten der Kunst« abgesehen, neben vielen ernsten auch amüsante Proben dieser Freude Haydns an der heute ausgestorbenen Miniatur vorfinden. *Fritz Jöde* hat sie zusammengestellt, herausgeschält aus einem größeren Sammelwerk »Der Kanon, ein Singbuch für Alle«. Wir finden Kanons zu zwei bis sechs Stimmen, auch ein »Krebs« läuft mit.

Max Fehling

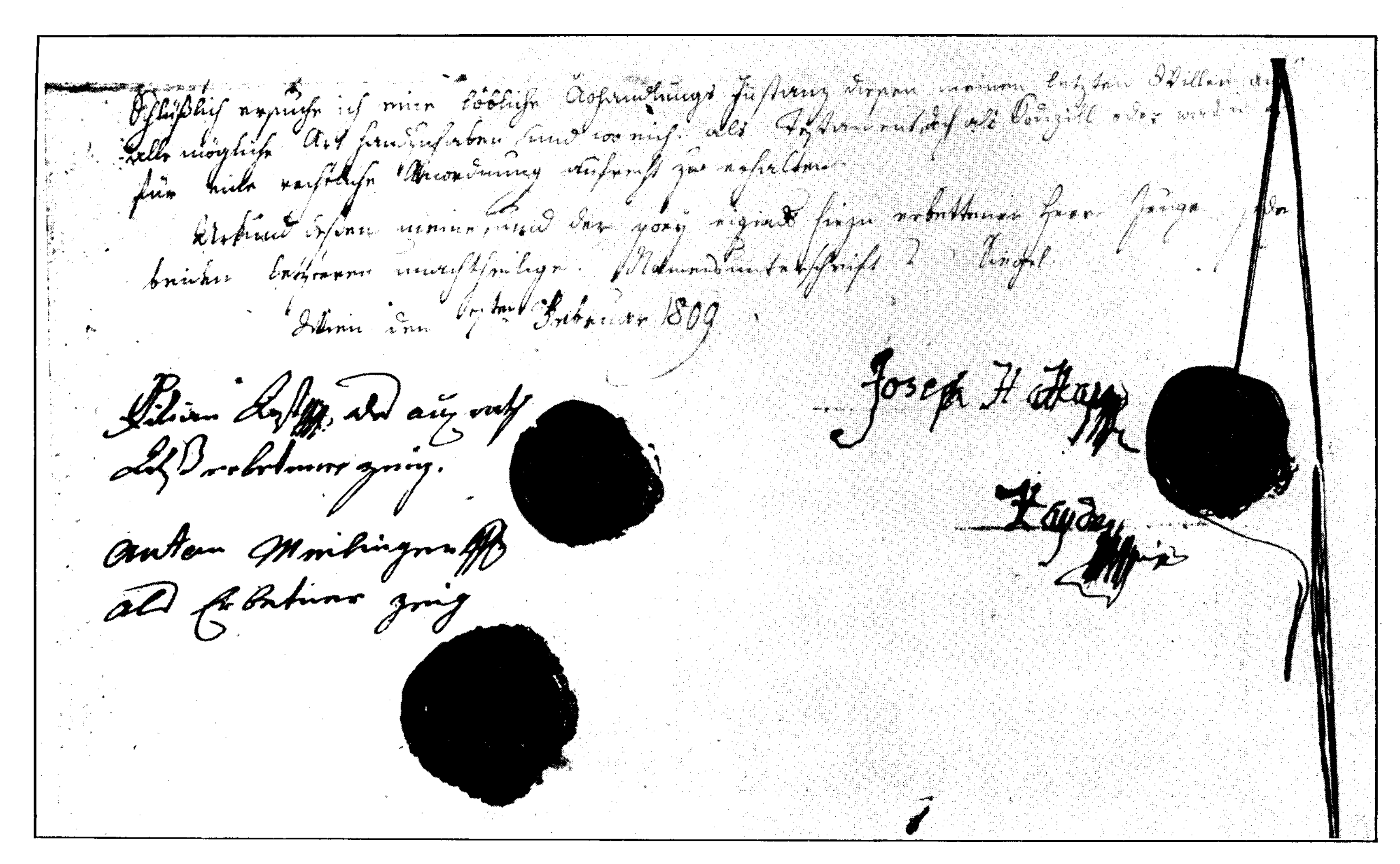


DAS STERBEHAUS HAYDNS IN WIEN



DAS STERBEZIMMER HAYDNS IN WIEN

(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



Wien den 8ten Februar 1809

Joseph Haydn

DIE SCHLUSSZEILEN DES LETZTEN TESTAMENTS VON JOSEPH HAYDN

Lieder und Instrumentalstücke für Feierstunde und Unterricht. Herausgegeben von Joseph Hoffmann und Franz Tolxdorff. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Das kleine Heft sucht mit Glück dem Lernenden die Künstlergestalt Haydns nahezubringen, vermittelt einen biographischen Abriß, einfache Lieder und Kanons, kleine Proben für verschiedene einfache Instrumentalbesetzungen und erreicht seinen Zweck als Unterrichtsbehelf recht gut. Einzelne Schönheitsfehler, wie etwa die Namhaftmachung von 33 Klaviersonaten, Requiem (!), ferner die irrige Angabe, daß die Vokalfassung der »Sieben Worte« von Michael Haydn stammt, müßten in einer zweiten Auflage beseitigt werden.

Max Rote

Kanzonetten und Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Neue Ausgabe für den praktischen Gebrauch von Ludwig Landshoff. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Jeder Musikfreund, der dieses Heft aufmerksam durchliest, wird die Überzeugung gewinnen, daß sich Haydns Liedschaffen nicht in Bausch und Bogen als überlebt und nur mehr den Historiker interessierend abtun läßt. Besonders die auf englische Texte komponierten Werke aus der Reifezeit des Meisters zeigen viele geniale Züge und rechtfertigen, daß der Ausübende ihnen auch heute noch Beachtung schenkt. Die Ausgabe, die sehr gewissenhaft besorgt ist, gewinnt noch dadurch an Wert, daß endlich deutsche Übersetzungen vorgelegt werden, die der Musik die gebührende Rücksicht zollen. Manch feiner Zug der Kompositionen tritt dadurch erst richtig in Erscheinung. Diese neuen Textierungen stammen von Karl Wolfskehl und Franz Hessel. Ludwig Landshoff bringt im Vorwort eine geschickt einführende Darstellung und am Schlusse Anmerkungen mit vorbildlichen bibliographischen Nachweisen. Möge die wertvolle Ausgabe den Liedern Haydns recht viele neue Freunde werben!

Roland Tenschert

Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen. Übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Daß Haydn auch der mechanischen Musik seiner Zeit, die in der Flötenuhr mit ihrem aparten, ganz auf intimen Reiz eingestellten Rokokoklang einen beliebten Ausdrucksapparat besaß, seinen Tribut zollte, ist wenig bekannt. Deshalb kümmerte man sich auch um die an ein veraltetes, unmodernes Uhrwerk gebundenen Musenkinder kaum. Manche von ihnen führten nur in dem zarten Körperchen eines solchen vergessenen Instruments ein schweigsames Dasein. Sie waren in Niederschrift nicht auf uns gekommen und mußten dem Flötenmund der Uhr abgehorcht werden. Ernst Fritz Schmid hat nun das Verdienst, alles, was sich über dieses merkwürdige Kapitel in Haydns Schaffen erfahren und auffinden ließ, gesammelt und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Ein Vorwort belehrt über alles Wissenswerte dieses Musikindustriezweigs, über die noch vorhandenen Flötenuhren mit Haydnstücken und über diese Stücke selbst. Die bis heute aufgefundenen Uhrstückchen Haydns sind für Klavier notiert, können nach des Herausgebers Anweisung aber klanglich vielleicht noch getreuer auf der Orgel unter Wahl einer speziellen Registrierung reproduziert werden. Das äußerlich sehr reizvoll ausgestattete Bändchen kann sehr gut als Festgabe verwendet werden, wird aber auch bei dem Wissenschaftler auf Interesse rechnen können.

Max Rote

*

Walter A. F. Graeber: Kadenzen zum 1. und 2. Satz des D-dur-Klavier-Konzerts von Jos. Haydn. Verlag: Nirvana, Frankfurt a. M.

Zwei Kadenzen, die dem Haydnkonzert stilistisch nähergerückt sind als die bekannten, viel gespielten von Ed. Mertke. In der Modulation greift allerdings die zweite auch hier etwas unhaydnisch aus. Immerhin sind aber die Arbeiten recht wohl zu gebrauchen.

Fritz Arnold

Alfred Baresel: Was weißt du von Haydn? Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Zug unserer Zeit nach Zusammenfassung, Vermeidung aller Weitschweifigkeit hat uns nun nicht nur die Kurzoper, sondern auch die »Kurzbiographie« beschert. Text (Lebens- und Werkebeschreibung), Bilder und Noten, dazu noch Werkeübersicht und knappe Lite-

raturangaben, erscheinen hier auf ganzen 26 Seiten untergebracht, und man kann in einem schmächtigen Heftchen, wie durch Korfs Brille zusammengezogen, um mit Christian Morgenstern zu sprechen: »Bandwurmweisheit« vereint finden. Eine solche Wissenskonserve über Joseph Haydn liefert Baresel. Eine legere, amüsante Plauderei, die über alles Wesentliche orientiert, ohne mit Einzelheiten unnötig zu belasten. Freilich, mit vier Seiten Noten einen Begriff von der Vielgestalt Haydnschen Schaffens vermitteln zu wollen, muß dem eifervollsten Bestreben versagt bleiben. Im übrigen wird zur raschen Orientierung der Schüler und Laie gern zu dem hübschen Heftchen greifen. *Fritz Arnold*

HAYDNS KOMPOSITIONEN FÜR DIE FLÖTENUHR AUF DER SCHALLPLATTE

Im ungeheuren Oeuvre Haydns finden sich nicht weniger als 52 Werke für die Flötenuhr, das wohl älteste mechanische Musikinstrument, dessen Geschichte bis in die Zeit der Renaissance zurückreicht. Ein umfassender Aufsatz von Ernst Fritz Schmid in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« bringt über die Entwicklung dieser Miniaturorgel (wie gleichzeitig über die Drehleier) dankenswerte Aufschlüsse. Aus seinen Forschungsergebnissen erfährt man, daß schon Haßler und Händel, nach ihnen Quantz, Graun, Philipp Emanuel und Friedemann Bach für die Flötenuhr Kompositionen geschaffen haben. Mozart und Cherubini widmeten ihr mehrere wertvolle Stücke; selbst Beethoven, durch Mälzel angeregt, schuf drei Kompositionen, von denen die »Musik« im I. Jahrgang ein vordem unbekanntes Adagio veröffentlichte. Nun hören wir das Instrument selbst nach den Aufnahmen des Hauses *Carl Lindström*, die als die einzig autorisierten bezeichnet werden. Gewählt wurden vier Kompositionen, die für eine 1792 erbaute Flötenuhr, die aus 17 Pfeifen besteht, und weitere drei Stücke, die für ein größeres Instrument gleicher Gattung, das Haydn von seinem Fürsten 1793 zum Geschenk erhielt, geschrieben wurden. (Plattennummern 85173/4.) Köstliche Kleinkunst, die aus dem koloristischen Reiz des Instruments ihre Eingebungen fand und die besonders im figurierten Spiel der vergnüglich hüpfenden Flöte und der anmutigen Führung der Stimmen zum Ausdruck kommt. Ein entzückendes Menuett ist darunter, von Haydn »Der Wachtelschlag« benannt, das man sich mit Behagen wiederholt. Selbst die Fuge kommt zu ihrem Recht. Wir wollen uns für diese klanglich wohlgeglückten Aufnahmen dankbar erweisen, denn nun lesen wir nicht nur über dieses merkwürdige Instrument, wir werden hörende Zeugen der Schaffenslust für ein mechanisches Musikwerk, dem selbst die Heroen der Tonkunst ihre Neigung dargebracht haben. *Felix Roeper*

EIN HAYDN-ROMAN

Hermann Richter: Die Jahreszeiten der Liebe. Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.

Der Gang der Frauen durch Haydns Leben ist das Grundthema dieses warm zu empfehlenden Romans. Wenn sein Titel sich an das vielbewunderte Chorwerk anlehnt, so umschreibt er damit symbolisch die ars amandi, der Haydn an vier Stationen seines Lebens huldigte. Lassen sich doch seine »Jahreszeiten« gewissermaßen als sein Lebenslied, sein Liebeslied, sein Leideslied, sein Freudenlied charakterisieren. Das Quartett von Frauen, die sich Haydns irdischem Wandel verankerten, die ihn beglückten, ihn enttäuschten, hat seinem Schaffen mancherlei Impulse verliehen. Die Frühlingsliebe im heimatlichen Lande, die sommerliche Hingegebenheit während seiner Kapellmeisterzeit am Hof zu Eisenstadt und Eßterhaz, das herbstliche Liebeserlebnis in Grinzing mit der Resignation des Alternden, und — als letzte Erschütterung seines Herzens — die »Weihnacht in Windsor«. Des Verfassers Phantasie hat Wahrheit und Dichtung glücklich zu verschmelzen verstanden; nur der Kenner von Haydns Leben weiß, wo die Dichtung überwiegt. Über allen Bedrängnissen seiner Seele steht die reine Menschlichkeit, die des großen Künstlers Ehrenschild rein erhielt. Beschränkte sich die Erzählung auf Haydns Herzensaffären, so wäre der Verfasser an der Klippe der Eintönigkeit gescheitert; es ist darum sehr begrüßenswert, daß Richter dem Milieu besonderen Nachdruck verleiht. Wie farbig ist z. B. ein Fest bei Maria Theresia, das durch das Eindringen von Spionen Friedrichs des Großen zu einem Überraschungscoup seltenster Art gesteigert wird! Wie sauber und echt wird das fürstliche Haus Eßterhazys, wie elegant und stilvoll der Londoner Hof mit

seinem Zeremoniell zu Hintergründen ausgestaltet! Den prächtig geschriebenen Roman hat der Verlag in ein Gewand gekleidet, das dem Charakter der Zeit geschmackvoll angepaßt ist.

Paul Scherff

AUS HAYDN-AUFSÄTZEN IN ANDEREN ORGANEN

Haydn bekommt einen Stammbaum

Unter Förderung der burgenländischen Landesregierung ist der Musikhistoriker *Dr. E. F. Schmid* dem Stammbaum des Meisters nachgegangen. Eine mühsame Nachforschung in den hierfür in Betracht kommenden papierenen Schatzkammern war notwendig, viele Spuren waren verloschen, und da schon manche Forscher vergebens den gleichen Weg gegangen sind, war es nicht einfach, hier zum Ziel zu gelangen. Schmid hat im Archiv für Niederösterreich, ferner in jenem der Grafen Harrach und Ludwigstorff suchen müssen, im Gemeinde- und Pfarrarchiv Rohrau, Hainburg und im Wiener Stadtarchiv. Der Stammbaum wird demnächst erscheinen. Es sind darin mehrfache Unrichtigkeiten teilweise erstmalig fest- oder zumindest richtiggestellt, sowie ganz neue Tatsachen gebracht. Der Markt *Rohrau* ist nachweisbar seit dem 12. Jahrhundert ein herzoglich österreichisches Lehen, hat bereits zu jener Zeit Rohrau geheißen und diesen Namen nicht mehr gewechselt. Somit ist die Zugehörigkeit von Haydns Geburtsort zum früheren Ungarn oder heutigen Burgenland als Irrtum abzuweisen; Rohrau hat im Gegenteil seit undenklichen Zeiten zu *Niederösterreich* gehört. Hinfällig ist auch die Behauptung, daß der Geburtsort Haydns einmal Trstnik geheißen hat. Bis zur Verheerung der Gegend im Jahre 1683 in der Türkenzeit hat wohl eine Anzahl kroatischer Familien in Rohrau gewohnt, seither, also seit 250 Jahren, ist die Bevölkerung nahezu völlig deutsch und hat schon zur Zeit der Geburt des Meisters, also 1732, zu 98 Prozent aus *Deutschen* bestanden, von denen die meisten aus *Schwaben* eingewandert sind. Die Sage vom kroatischen Dorf Rohrau ist also hinfällig.

Ferner konnte mit Sicherheit festgestellt werden, daß heute keine andern nahen Verwandten Haydns leben, als die Nachkommen seiner Schwestern. Joseph Haydn, wie auch seine sämtlichen Brüder, hinterließen keine ehelichen männlichen Nachkommen. Auch der bisher ganz im Dunkel liegende Stammbaum der *Mutter Haydns* ist bis in die vierte Generation, *bis zum Jahre 1650*, aufgeklärt worden. Sie hat Koller geheißen, und diese Vorfahren des großen Musikers entstammen der bäuerlichen Bevölkerung Niederösterreichs, vielleicht vermischt mit schwäbischem Einwandererblut. Vorläufig sind von Nachkommen der Haydnschen Schwestern folgende Familien festgestellt worden: Eine Familie Mosberger, eine Familie Bauer in Rohrau und eine Frau Dietrich in Petronell, also eine Urnichte des Meisters. Ein Urneffe ist der Schmied Gogoditsch in Schandorf bei Wien, und die Familie Heger, die im Jahre 1880 in Wien gewohnt hat und deren Nachkommen noch gesucht werden, stammte ebenfalls von einer Schwester des großen Komponisten.

(Blätter für Musik, Königsberg, 24. 1. 32.)

Haydns Werke für die Drehleier

Eine ganz eigentümliche Stellung nehmen Haydns Kompositionen für die *Drehleier* ein. Von diesem uralten deutschen Volksinstrument, auch Bauernleier, Lira tedesca, Vielle, Lira organizata oder Organistrum genannt, haben wir schon aus dem 10. Jahrhundert ausführliche Kunde. Als charakteristisches Bettlerinstrument war die Leier eine Vorgängerin unserer Drehorgel; in manchen Gegenden Böhmens wird sie noch heute hie und da bei Straßenmusikanten angetroffen. Im Prinzip stellt sie ein mechanisiertes Streichinstrument dar; ihre Saiten werden nicht unmittelbar durch die Finger, sondern mittels federnder hölzerner Drücker verkürzt und an die Stelle des Bogens tritt ein mit Harz bestrichenes Rad, das durch eine Kurbel bewegt wird.

Im 18. Jahrhundert erfreute sich die Leier zusammen mit dem ihr nächstverwandten Blasinstrument, dem Dudelsack (Musette) großer Beliebtheit bis in die höchsten Gesellschaftskreise, wie uns dies in zahlreichen Fayencen, Porzellangruppen, Gemälden und Kupferstichen der Zeit überliefert ist. Die Titel der Kompositionen für Drehleier, wie »Gentilles, Babioles, Duos galants, La vielle amusante, Amusements d'une heure, Les loisirs du bercail, Divertissement de campagne« usw. weisen darauf hin, wie eng das

Instrument mit der »galanten« Zeit der Schäferpoesie und des Rousseauschen »retour à la nature« verwachsen war.
Auch König Ferdinand IV. von Neapel war ein großer Liebhaber und ein eifriger Spieler der Leier. Auf Geheiß des Monarchen entstand in den 1780er Jahren eine letzte bedeutende Nachblüte der Leierliteratur. Auch Haydn kam in nahe Berührung mit Ferdinand IV. Im Jahre 1786 erteilte der König dem Meister den Auftrag, ihm verschiedene Werke für Leier zu liefern, und so entstanden in rascher Folge zunächst fünf Konzerte Haydns für ein und zwei Leiern mit Orchesterbegleitung. Für 1787 hatte der kunstbegeisterte Herrscher den Meister selbst nach Neapel berufen, der jedoch dem Rufe nicht Folge leisten konnte. Dafür schrieb er im Jahre 1790 nochmals über königlichen Auftrag eine größere Anzahl von Notturni für je zwei Leiern, Klarinetten, Hörner, Violen, Cello und Baß. Einer zweiten Berufung nach Neapel kam die erste englische Reise des Meisters zuvor. Da er die neu entstandenen Werke in London mangels tüchtiger Leierspieler nicht in der Originalgestalt aufführen konnte, ließ er die Leierpartien von Flöte und Oboe ausführen, eine Umbesetzung, die nicht besonders schwer fiel, da der Meister die Leier stets nur einstimmig in hoher Sopranlage notiert. Die von ihm im Sinne leichterer Besetzungsmöglichkeit eigenhändig veränderten Originalpartituren und -stimmen sind uns zum großen Teil erhalten. In dieser Form gelangten die prächtigen Werke, die ja der besten Schaffenszeit des Meisters angehören, in den Londoner Salomon-Konzerten unter Haydns Leitung im April und Mai 1791 und 1792 wiederholt mit außerordentlichem Beifall zur Aufführung. König Georg III. von England selbst erbat sich einen großen Teil der Handschriften dieser Werke, die er später gelegentlich besonders verdienten Persönlichkeiten seiner nächsten Umgebung zum Geschenk machte. So haben sich diese halb verschollenen Stücke verschiedentlich in deutschem und englischem Privatbesitz erhalten; teilweise befinden sich auch Exemplare davon im Fürstlich Esterhazyschen Archiv, die unmittelbar aus dem Nachlaß des Meisters stammen, welcher von Fürst Nikolaus Esterhazy 1810 in Wien erworben wurde.

(Ernst Fritz Schmid in den Münchener Neuesten Nachrichten, 22. XI. 31.)

Haydns Sterbezimmer

Das Haydn-Haus ist ein typisches Alt-Wiener Vorstadtgebäude, einstöckig, mit einer höchst schmucklosen, schon ziemlich schwarzen und verwitterten Fassade. Auf einer ins rissige Mauerwerk eingelassenen Tafel steht in altertümlichen, halbverwischten Lettern »Zum Haydn«. Hinterm schweren, zweiflügeligen Tor liegt ein niedriger Flur, durch den man in einen winzigen, mit allerlei Gerümpel angefüllten Hof und aus diesem durch ein Türchen in das ehemalige Hausgärtchen Papa Haydns kommt. Leider macht das alles nicht so recht den Eindruck der gerade hier erwarteten, altväterischen und mit Pietät konservierten Idylle. Man merkt dem winzigen Gebäude, das bis auf die beiden eigentlichen Haydn-Zimmerchen im ersten Stock durchwegs von Mietparteien bewohnt ist, nicht nur sein hohes Alter, sondern auch eine nicht nötige Verwahrlosung an.
Über die alte, gewundene Steinstiege geht es hinauf in das Stockwerk, das Haydn nach Erwerbung des Häuschens aufsetzen ließ. Die beiden kleinen Stuben, in denen der Greis in weit vorgeschrittener Hinfälligkeit und Altersmühsal seine letzten Lebensjahre verbracht hat und wo er auch gestorben ist, wurden — nachdem sie fast hundert Jahre bewohnt waren — zu Anfang des Jahrhunderts zu dem heutigen Haydn-Museum umgestaltet. Es ist das kleinste und wohl auch das bescheidenste Museum, das man sich denken kann. Und wer nicht selbst einiges aus der Geschichte dieser beiden heute dumpf, vorstädtisch ärmlich und stimmungslos anmutenden Zimmerchen weiß, wird vom Atem ihres einstigen Bewohners kaum einen Hauch verspüren. Besondere historische Kostbarkeiten findet man nicht. Alte Stiche und vergilbte Photographien an den Wänden zeigen das armselige Geburtshäuschen in Rohrau, dessen Bescheidenheit einst einem Liszt Tränen in die Augen treten ließ.
Es ist merkwürdig und ergreifend: nicht Haydns Glanz und seine späten Triumphe, zu denen namentlich England beigetragen hat, sondern etwas von der Düsterkeit und Dumpfheit seines schweren, in freiwillige Vereinsamung flüchtenden Alters haben die beiden Räume des Gumpendorfer Häuschens bis heute bewahrt. Es sind Greisenstuben mit ihrem wenigen Licht, das durch kleine Fenster kommt, der Enge ihrer grauen Mauern und der etwas stickigmoderig gewordenen Luft

von Räumen, die seit langem nicht mehr bewohnt werden. Obwohl sich außer dem Klavier kein einziger der ehemaligen Einrichtungsgegenstände mehr hier befindet, fühlt man in den zwei kleinen Zimmern heute noch die Bedrückung, in der Haydns letzte Jahre hinsickerten. Am schwersten bedrückte ihn das Einrücken der Franzosen im Jahre 1809. »Der unglückliche Krieg drückt mich noch ganz zu Boden«, sagte er oft tränenden Auges. Und dabei sollte es merkwürdigerweise gerade ein französischer Offizier sein, der Haydn die letzte Freude seines auslöschenden Lebens bereitete. Dieser Kapitän Sulemy war ein so begeisterter Verehrer des deutschen Komponisten, daß er sich an seinem ersten Tage in Wien sofort in das Haydn-Haus begab und den Dienstleuten sagte, er sei zufrieden, wenn er den kranken Meister bloß durchs Schlüsselloch sehen dürfe. Haydn empfing ihn, im Bett liegend. Und der Franzose sang ihm seine Arie »Mit Würd' und Hoheit angetan« so schön vor, daß ihn der Greis mit zitternder Hand zu sich herabzog und küßte. Es war der letzte Besucher, den Haydn empfing. Wenige Tage später schleppte er sich aus dem Zimmer, in dem er sterben sollte, in den Nebenraum zum Klavier und spielte dreimal hintereinander sein Kaiserlied. In einem schmerzlosen Hinschwinden seines Bewußtseins dämmerte er dann drei Tage in den Tod hinüber.

(Neues Wiener Journal, 23. IV. 31.)

Haydns Schädel

Elf Jahre nach dem Begräbnis Haydns gab es 1820 am Hundsturmer Friedhof in Wien, auf dem heute der Haydn-Park blüht, eine grausige Sensation. Fürst Esterhazy ließ den Leichnam exhumieren, um ihn in seinem Herrschbereich, im Bergkirchlein zu Eisenstadt, in einer besonderen Gruft beisetzen zu lassen. *An der ausgegrabenen Leiche fehlte der Kopf.* Um jedes Aufsehen zu vermeiden, erfolgte die Beisetzung zunächst ohne Kopf, und erst Jahre später wurde der angebliche Schädel Haydns, von dem Sekretär des Fürsten ausfindig gemacht, dem übrigen Skelett beigefügt. Auf dem Sterbebett gestand Esterhazys Sekretär, Karl Rosenbaum, daß sich der Kopf Haydns in seiner Verwahrung befinde, der beigesetzte Schädel von einer fremden Leiche stamme.

Erst allmählich klärte sich das Geheimnis um Haydns sterbliche Überreste. Ein fanatischer Anhänger der Gallschen Schädellehre, der Wiener Gefängnisverwalter Johann Peter, wollte Haydns Schädel unbedingt in seinen Besitz bringen und daran Studien machen. Er beredete seinen Freund Karl Rosenbaum, ihm dabei behilflich zu sein, und beide bestachen den Totengräber des Hundsturmer Friedhofs mit einer hohen Summe, den Kopf von Haydns Rumpf zu trennen und ihnen auszuliefern. Acht Tage nach dem Begräbnis vollführte der Totengräber den grausigen Auftrag und lieferte Haydns Schädel Johann Peter aus, der ihn kunstgerecht für seine Zwecke präparierte. Bald waren die Messungen, Wägungen und Untersuchungen abgeschlossen, der Schädel wanderte zurück zu Karl Rosenbaum, der ihn trotz zunehmender Gewissensbisse bei sich behielt. Nach Rosenbaums Tode kam der Haydnschädel wieder zu Peter, dessen Witwe ihn aus Furcht vor der behördlichen Entdeckung ihrem Hausarzt auslieferte. Der wieder schenkte ihn seinem früheren Lehrer, dem berühmten Meister der Wiener Medizinischen Schule, Universitätsprofessor Dr. von Rokitansky. Auch der große Anatom Professor Hirtl hatte mit dem Schädel zu tun, erst nach dessen Tode wurde das Testament Johann Peters erfüllt und der Schädel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausgefolgt.

Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde im Musikvereinsgebäude am Karlsplatz enthält als wertvollstes Stück auch heute noch Joseph Haydns Schädel. Nicht nur das Testament seines letzten »Besitzers«, wenn dieses Wort hier angebracht ist, schuf der Gesellschaft ein Eigentumsrecht, Haydn war auch Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, woraus ein gewisser Anspruch an den Kopf abgeleitet wird.

(Hans G. Kramer in den Münchener Neuesten Nachrichten, 28. IV. 31.)

UNSERE HAYDN-BILDER

Das zartgestimmte *Titelbild zur Erstausgabe der »Jahreszeiten«* (1801) hat G. V. Kininger gezeichnet, W. Böhm gestochen. Die Originalausgabe, bei Breitkopf erschienen, enthielt ein Subskribentenverzeichnis, das u. a. die Namen Forkel, Gerber, Hummel, Pleyel, Salomon aufwies. (Die Abbildung überließ uns freundlicherweise das Berliner Antiquariat

Leo Liepmannsohn; es entstammt einem seiner früheren Kataloge.)
Die erste unserer drei Notenhandschriften des Meisters gibt den *Anfang des 106. Divertimento* wieder, überschrieben »In nomine domine. di Giuseppe Haydn (1)772«. Das Werk besteht aus Thema (Adagio) mit vier Variationen, Menuett und Trio und ist gesetzt für Baryton, Viola und Baß. Haydn hat 125 Divertimenti geschaffen. (Unsere Abbildung verdanken wir der Autographenhandlung V. A. Heck in Wien; sie war im 39. Katalog dieses Hauses erstmalig veröffentlicht worden.) — Die zweite gibt einen Kanon aus den »*Zehn Geboten*« wieder. Haydn schrieb sie während seines Aufenthalts in London: das erste Gebot »Du sollst an deinen Gott glauben« bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Doktor der Musik durch die Universität Oxford, Juli 1791. Seine Handschrift schenkte der Meister 1808 Freund Griesinger (daher die Unterschrift); dieser verehrte sie 1814 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — Das dritte Autograph stellt die zweite bis vierte Variation seines Streichquartetts, op. 76, Nr. 3 *(Kaiserquartett)* vor; es zeigt die Zusammenziehung der Partitur auf zwei Systeme. Die Handschrift gehört der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.
Das *Bildnis* des Meisters von 1765 ist unseres Wissens sehr selten vervielfältigt worden. Das Original, von einem unbekannten Künstler stammend, ruht im Eßterházyschen Besitz in Eisenstadt. Über das Bildnis *Johann Carl Roeslers*, von dem wir zwei in der Haltung voneinander abweichende, aber auf das gleiche Originalgemälde zurückgehende Stiche (1800 von Ph. Trière, 1856 von L. Sichling) vorlegen können, schwebte einiges Dunkel, das Hans Volkmann durch eine dankenswert aufschlußreiche Studie im Dresdner Anzeiger vom 8. Dezember 1931 lichtet. Man erfährt, daß Roesler den Meister 1799 in Eisenstadt porträtiert hat. Die Bildnisse sind Dresdener Besitz. Die nächste Tafel vereinigt drei Porträte. Über das obere äußerte sich A. Trost mit folgenden Worten: Das »Bildnis Joseph Haydns ist von *M. Jaffé* in Farbenlichtdruck vortrefflich wiedergegeben nach einem bisher unbekannten Deckfarbengemälde, das sich im Besitz eines Wiener Kunstfreundes befindet. Haydn ist am Klavier sitzend dargestellt, in der sorgfältigen Staatskleidung, wie er sie zu tragen liebte. Auf dem Klavier ist ein Notenheft aufgeschlagen mit dem Andante aus der Sinfonie mit dem Paukenschlag. Das Original des Bildes trägt zwar keine Künstlerbezeichnung, doch ist der Name des Malers erschlossen worden aus einem um 1800 bei Artaria erschienenen Kupferstich, der nur das Brustbild Haydns wiedergibt und dessen Unterschrift besagt, daß er von J. Neidl nach *Ziterer* gestochen wurde. Johann Ziterer, ein gebürtiger Prager, ist 1790 als »Pensionar« der Wiener Akademie nachweisbar und starb neunundsiebzigjährig zu Wien im Jahre 1840.« An dem hier erwähnten Stich von *J. Neidl* nach *Ziterer*, bei Artaria in Wien erschienen, kann man die Vorlage zu dem Gemälde ersehen und Ähnlichkeitsvergleiche anstellen. Die dritte Darstellung bringt die Nachbildung eines *Wachsmedaillons* von *Ihrwach* vom Jahre 1803. Auch diese Arbeit ist wie die anderen von schöner Lebendigkeit erfüllt. Der *Kupferstich* von *Friedrich Ludwig Neubauer*, dem einst berühmten Frankfurter Meister des Stichels, ist als eine überaus feine Arbeit zu werten, die Ähnlichkeit mit persönlicher Auffassung verschmilzt. Das Blatt ist äußerst selten geworden; seit 50 Jahren wurde kein Abzug von der Originalplatte vorgenommen. Wir verdanken die wertvolle Vorlage Herrn Carl Heinzen. *Georg Dance* hat Haydn mehrfach gezeichnet; unsere Reproduktion folgt einer der weniger bekannten Vorlagen. Die *Totenmaske* wird vom Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt. Dem Wiener *Sterbehaus* und dem *Sterbezimmer* schließt sich das *Letzte Testament Haydns* vom 7. Februar 1809 an. Hier ist nur die untere Hälfte der Seite mit des Meisters letzter Unterschrift wiedergegeben. Über das Testament selbst und seine Schlußzeilen teilt Robert Franz Müller alles Wissenswerte ausführlich mit. Ihm danken wir das Photo, dem unsere Nachbildung getreu folgt.

HAYDN-MISZELLEN

Haydns Abstammung

wird jetzt wieder einmal zum Gegenstand seltsamster Kombinationen gemacht. Ein kroatischer Gelehrter, Professor Kuhac, weist in einer Studie nach, daß Haydns Eltern Kroaten waren; der slawische Philologe Deddelus stellt fest, Haydns Vater sei ein Zigeuner gewesen. Dies in einem Werk, das jüngst für das amerikanische Haydn-Komitee übersetzt wurde, denn auch in U. S. A. bereitet man Haydn-Feste vor.

Haydns Geburtshaus

in Rohrau an der Leitha, Niederösterreich, soll in seine alte Form zurückgeführt werden. Das eingeschossige Bauernhaus hat der jetzige Besitzer, dem mehr die Feuerversicherungsprämie als die Romantik am Herzen lag, mit einem Dach aus Falzziegeln versehen lassen, und Haydns Geburtszimmer dient heute als Wirtschaftsraum. Auch der Garten ist verschwunden, die Fassade im Laufe der 200 Jahre natürlich ebenfalls mannigfach verändert. Das alles soll nun wieder so erstehen, wie es einst vor 200 Jahren gewesen ist.

Haydns Clavichord

In London ist eine reichbeschickte Ausstellung alter Musikinstrumente zu sehen, die einen Überblick über den Instrumentenbau von den ältesten Zeiten an bietet. Das meistbeachtete Stück ist das »Clavichord«, das 1794 anläßlich seiner zweiten englischen Reise für *Haydn in London* gebaut wurde. An diesem Instrument hat der Meister viele seiner für England bestimmten Werke komponiert. Man sieht ferner auf der Ausstellung, die auch einige wertvolle Handschriften Händels enthält, ein Notenheft mit Lady Hamiltons eigenhändiger Unterschrift und ein anderes, das ihrem großen Freunde Nelson gehörte.

Eine Haydn-Ausstellung in Wien

hat die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet, die eine ganze Etage des Musikvereinsgebäudes füllt. Kaum eine zweite Stadt der Welt hat so viele Haydn-Schätze im Besitz, wie Wien, und die Gesellschaft der Musikfreunde ist die Hochburg aller Haydn-Erinnerungen. Von seinem ungeheuren Lebenswerk ist natürlich viel verlorengegangen, aber selbst der Rest bestätigt die alte Wahrheit, daß Genie auch eine Form des Fleißes ist. Nicht weniger als zwölf Streichquartette in Originalhandschrift weist die Schau auf und dazu das erste thematische Verzeichnis der Quartette. Daneben liegt ein Konzert für Horn, an dessen Schluß Haydn das System der Oboe mit dem der Violine verwechselte. »Im Schlaff geschrieben«, fügt er entschuldigend hinzu. Unweit davon liegt die lateinische Kantate »Applausus«, auf deren letzter Partiturseite Haydn signiert hat: »hVnc appLaVsUM feCit Ioseph haJDn«, wobei die großen Buchstaben als römische Ziffern gelesen das Jahr 1768 ergeben. Unter Haydns Instrumenten finden wir das stattliche Clavicembalo mit Jalousiendeckel und zwei Manualen, und das hübsche, kleine Tafelklavier mit weißen Ober- und schwarzen Untertasten, ferner das heute ausgestorbene »Baryton«, eine Art Cello mit sechs Saiten (in Terzen und Quarten wie die Laute), ein Instrument, das Haydn besonders geliebt und für das er einige Stücke geschrieben hat.

Haydn-Schillinge

Zum 200. Geburtstage des Tondichters wird die österreichische Nationalbank Doppelschillinge in Verkehr bringen, die den Kopf Haydns tragen.

Der Streit um Haydns Schädel

zwischen Wien und Eisenstadt ist nunmehr zugunsten Wiens entschieden worden. Die Stadt Wien hat die Herausgabe der kostbaren Reliquie, die im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde sich befindet, abgelehnt.

Ursendung einer Haydn-Oper im Mitteldeutschen Rundfunk

Am 28. Februar hat der Mitteldeutsche Rundfunk Haydns Oper »*Der rasende Roland*« zur Wiedergabe gebracht. Der Sendung kam deswegen erhöhte Bedeutung zu, weil diese heroisch-komische Oper im Bühnenschaffen Haydns einen besonderen Platz einnimmt. Kretzschmar rechnet in seiner »Geschichte der Oper« verschiedene Teile der Partitur »zu den packendsten Leistungen aller gleichzeitigen Opernkunst«.

Haydn-Stiftungen

Die Haydn-Stiftung, von der *burgenländischen Landesregierung in Berlin* ins Leben gerufen, wird sich demnächst mit ihrer Werbung zur Ehrung Haydns an die Öffentlichkeit wenden. Keine jubelnden Feste sollen veranstaltet werden; man will das Haydn-Wohnhaus in

Eisenstadt erwerben und darin ein lebendiges Haydn-, Liszt- und Heimatmuseum errichten. Man will weiterhin einen kulturellen Mittelpunkt im Burgenland, einen Sammelpunkt der volkspolitischen Arbeit schaffen, wie solche bereits in Allenstein, in Schneidemühl, in Flensburg und anderen Grenzgebieten bestehen. Das Burgenland hat keinen Festsaal, keine Räume für Tagungen und Veranstaltungen, die für die Grenzlandarbeit von doppelter Bedeutung sind. Im »Haydn-Stiftungshaus« sollen alle diese dringenden Forderungen vereint werden, dieses Haus soll Mittelpunkt der deutschen Arbeit im Burgenland werden. Schließlich will man dem Komponisten ein einfaches Denkmal aus heimatlichem Gestein errichten, an dessen Fuß Erde aus allen Teilen des deutschen Siedlungsbodens niedergelegt werden soll. — Auch in England hat sich unter dem Vorsitz des österreichischen Gesandten ein Komitee gebildet, das die musikalischen Engländer auffordert, sich an der bevorstehenden Feier des zweihundertsten Geburtstages Haydns würdig zu beteiligen. Die gesammelten Beiträge sollen dem Erwerb des Wohnhauses in Eisenstadt zugute kommen.

Eine unbekannte Oper Haydns

Während der Haydn-Feiern, die in Österreich abgehalten werden, wird im Redoutensaal der *Wiener Hofburg* eine bisher unbekannte Oper von Haydn »*Die Welt auf dem Monde*« uraufgeführt werden. Das Werk wurde textlich und musikalisch neu bearbeitet.

Pläne für das Haydn-Jahr

Zur Feier des zweihundertsten Geburtstages sind in Niederösterreich zahlreiche Festveranstaltungen geplant. Unter Leitung der Landes- und Bundesregierung ist ein Arbeitsausschuß zur Vorbereitung und Durchführung der Haydn-Feiern gebildet worden. So ist u. a. am 28. März von dem Städtchen *Rohrau* eine Gedenkfeier vor dem Geburtshaus des Meisters geplant, im Juli soll in *Hainburg* eine von der Bevölkerung gestiftete neue Haydn-Orgel eingeweiht werden, in der *Klosterneuburger* Martinskirche wird das Oratorium »Tobias' Heimkehr« zur Aufführung gelangen, und das Stift Klosterneuburg wird eine große Haydn-Messe zur Aufführung bringen. Unter Leitung von *Clemens Krauß* wird am 31. Mai 1932 in *Wien* im Rahmen der offiziellen Gedenkfeier eine musikalische Veranstaltung stattfinden. Ferner sind zwei große Orchester- und Chorkonzerte, zwei Kammermusikabende sowie die Aufführung einer der großen Haydn-Messen im Stephansdom und eine Feier in der Akademie für Musik und darstellende Kunst geplant. Von der burgenländischen Landesregierung in *Eisenstadt* ist für den April ebenfalls eine Gedenkfeier für Haydn geplant; in der Eisenstädter Bergkirche, wo sich das Grabmal Haydns befindet, wird eine feierliche Messe und eine Musikveranstaltung stattfinden.

Ein Haydn-Mausoleum

In der Wallfahrtskirche in Oberberg-*Eisenstadt* hat der Fürst Esterhazy mit einem Kostenaufwand von über 100 000 Schilling *ein eigenes Haydn-Mausoleum errichtet,* in das am 11. Juni die Gebeine Haydns übergeführt werden sollen.

HAYDN-ANEKDOTEN

Von einem musikalischen Schelmenstreich Haydns erzählt Maler Dies. Der Meister war mit einem deutschen Musikfreund bekannt, der tüchtig die Violine zu spielen verstand und mit besonderer Vorliebe die hohen Lagen exerzierte. Haydn beschloß, ihn von dieser Marotte zu befreien. Er schickte einer ihm bekannten Dame, die den Violinkünstler gewöhnlich begleitete, anonym eine Violinsonate »Jakobs Traum«, in der die Himmelsleiter durch die unmöglichsten Höhenskalen symbolisiert war, an denen der besagte Geiger kläglich scheiterte. Wahrscheinlich war er dadurch von seiner Lust zu Violinakrobatik geheilt. Haydn gab sich der Dame erst geraume Zeit später als Komponist dieses bösartigen Stückes zu erkennen und erhielt dafür noch ein Geschenk zur Anerkennung.

*

Eine damals sehr bedeutende Sängerin sollte ein Lied Haydns vortragen. Die temperamentvolle Dame konnte sich mit dem Dirigenten über das Tempo nicht einigen. Beide kamen schließlich überein, dem Komponisten die Entscheidung zu überlassen. Der Dirigent sprach bei dem Meister vor. Haydn überlegte und fragte dann: »Sagen Sie, ist die Dame

hübsch?« — »Und ob«, entgegnete der Kapellmeister, »obendrein genießt sie die besondere Gunst des Hofes.« Haydn fällte sofort sein Urteil: »Die Dame ist im Recht.«

*

Haydn ging mit Dittersdorf durch die nächtlichen Straßen Wiens und hörte aus einem Lokal die Töne einiger seiner Kompositionen erklingen. Sofort betrat er gemeinsam mit dem Freund das Kaffeehaus, um die Musiker auszufragen, von wem die Stücke seien. Man nannte ihm seinen Namen; darauf fing er scherzend an, sowohl über sich selbst als auch über seine Werke tadelnd zu sprechen. Darüber wurden die Musikanten derart wütend, daß es zu einer ernsten Auseinandersetzung gekommen wäre, wenn die beiden Freunde sich nicht schleunigst unerkannt aus dem Staub gemacht hätten.

*

Haydn dirigierte einst eine seiner Sinfonien. Als das Konzert zu Ende war, kamen die Zuhörer beifallklatschend bis zum Podium und baten um Zugaben. Das ganze Parkett war geleert, denn das Publikum stand vorn bei dem Orchester. Kaum begannen die ersten Takte der Zugabe, als der Kronleuchter von der Decke stürzte, mitten ins Parkett, und in tausend Stücke zersplitterte. »Ein Wunder«, riefen die Menschen durcheinander, als ihnen bewußt wurde, welcher Gefahr sie entronnen waren. Haydn wandte sich an die Musiker und sprach: »Sehen Sie, meine Herren, meine Musik ist doch etwas wert. Jetzt hat sie mindestens dreißig oder mehr Menschen das Leben gerettet.«

*

Fürst Esterhazy ließ Haydn auch an seiner Tafel teilnehmen; nur an den Tagen, an denen fremde Gäste mit ihm speisten, mußte der Künstler seine Mahlzeiten in seinem Zimmer einnehmen. Als einmal zwei Lords dem Fürsten einen Besuch abstatteten, fragten sie, warum Haydn nicht an der Tafel erscheine; als der Gastgeber hierauf erwiderte, der Komponist speise täglich mit ihm, nur an den Tagen, an denen hohe Gäste anwesend seien, tafele er in seinem Zimmer, riefen die beiden Engländer aus: »Wir aber haben die weite Reise über den Kanal und durch Deutschland nur gemacht, um der Ehre teilhaftig zu werden, den Meister zu sehen und zu sprechen!« Beschämt ließ Esterhazy seinen Kapellmeister sogleich rufen.

*

Haydn fuhr durch das Kärntner Tor nach Wien und hörte aus dem Hause eines Grafen die Töne einer seiner Sinfonien dringen. Er merkte, daß ausgezeichnet musiziert wurde, und ließ den Kutscher halten. Dann trat er in das Vorzimmer und horchte so lange an der Tür des Konzertsaals, bis ein Bediente herbeieilte und ihm die Tür weisen wollte. Haydn, der sich in seinem einfachen Reiserock kaum wie ein fürstlicher Kapellmeister ausnahm, konnte den Lakaien nur mit klingender Münze dazu bringen, ihn weiter horchen zu lassen. Aber nach Schluß des Satzes wollte auch dieses Mittel nicht mehr helfen. Während er noch versuchte, weiter zu unterhandeln, öffnete ein Musiker die Tür, erkannte Haydn und zerrte ihn triumphierend in den Saal. Alle Anwesenden waren hocherfreut, nur ein einziger wollte sich nicht beruhigen. Er meinte: »Das ist Haydn nicht. Haydn muß ein schöner, großer, fetter und kein so kleiner unansehnlicher Mann sein!«



Titelvignette der Erstausgabe von Haydns „Raccolta de Menuetti Ballabili“ (1784)

* URAUFFÜHRUNGEN *

WERNER GOEBEL: TRIUMPH DES HERZENS (Danzig, Stadttheater)

Das Danziger Stadttheater hat neuerdings die Förderung einheimischer Komponisten in seinen Aufgabenkreis einbezogen. Nachdem kürzlich Bruchstücke aus dem »Armen Heinrich« des Nachwagnerianers Paul Wermbter zur Diskussion gestellt wurden, kam jetzt *Werner Goebels* einaktige Oper »Triumph des Herzens« zur Uraufführung.

Dem Librettisten *P. Francke* ist es nicht gelungen, der etwas spröden, Boccaccio entlehnten Fabel — vom verarmten Edelmann, der seinen wertvollsten Besitz, einen Jagdfalken, der Dame seines Herzens — als Braten (!) vorsetzt und durch diesen Beweis echter Liebe ihre Hand erringt — dramatische Lebendigkeit abzugewinnen. Es wird reichlich viel erzählt, dabei die Musik zu einer lyrischen Grundhaltung gezwungen. Sie gibt sich schlicht und melodiös-gefällig, ohne Gemeinplätziges und Banales zu scheuen. Bei manchen netten Einzelheiten bleibt das Ganze doch blaß, weil Prägnanz und Plastik fehlen. Goebels Erstlingsoper wurde von seinen Landsleuten natürlich ein sehr freundlicher Empfang bereitet, der auch der von *Cornelius Kun* betreuten Wiedergabe galt.

Heinz Heß

ERNST TOCH: MUSIK ZU »ULI WITEWUPP« (Leipzig, Altes Theater)

Eine neue Schauspielmusik von *Ernst Toch* ist immer etwas, das die Aufmerksamkeit musikalischer Theaterfreunde zu erwecken und ein Stück zu heben vermag. So geht es auch mit der jüngsten Schöpfung des Komponisten auf diesem Gebiet: mit der Musik, die er zu dem Lustspiel des Schweizer Autors Marcel Gero »*Uli Witewupp*« geschrieben hat. Das Stück gehört in die Gruppe der Märchenspiele und behandelt die wunderlichen Schicksale eines jugendlichen Träumers, der in der Welt solange Pech hat, bis er bei den Tieren sein Glück macht, die für sein sorgloses Dahinleben und gutherziges Wesen mehr Verständnis finden als die dem Nützlichkeitsprinzip huldigenden Menschen, denen er im Leben begegnet. Auf dieser wundersamen Wanderschaft begleitet der Musiker Toch seinen Helden mit viel Humor, die wichtigsten Situationen musikalisch zeichnend, immer mit der großen Routine, die alle Musik dieses Komponisten kennzeichnet, und immer mit neuen melodischen und rhythmischen Einfällen. So ist dem leicht gewogenen Spiel auch eine Gesangspartie, die Gestalt der singenden Sonne eingefügt, als Gegensatz dazu auch der singende Mond, und der Held selbst findet manche charakteristische Weise in seinen nachdenklichen Couplets. Für den instrumentalen Part genügt Toch ein ganz kleines Kammerorchester, in dem Klavier, Trompete und Schlagzeug die hauptsächlichste Rolle spielen. Das Publikum war gelegentlich der Uraufführung im Alten Theater von Tochs Musik sichtlich angetan und bereitete, wohl in der Hauptsache wegen dieses musikalischen Teils der Aufführung, dem Stück eine freundliche Aufnahme.

Adolf Aber

OTTO WÜSTINGER: GLÜCKSKINDER (Dessau, Friedrich-Theater)

Das von Hanns Schulz-Dornburg geleitete Dessauer Friedrich-Theater, das sich erfreulicherweise gelegentlich auch um die Lebenden kümmert, brachte das dreiaktige Singspiel »Glückskinder« von Otto Wüstinger heraus. Der Komponist, ein Schüler Karl Reineckes, der in seiner Vaterstadt Dessau seit langem als ein ausgezeichneter Pianist und Musikpädagoge geschätzt wird, zeigt sich bereits in diesem Erstlingswerk, dem inzwischen andere gefolgt sind — ein nach Grillparzers »Ahnfrau« gestaltetes Musikdrama »Borotin« liegt fertig da —, als ein Musiker, der seinen eigenen Stil gefunden hat. Das Libretto der »Glückskinder« stammt von Robert Reinhard, dem Herausgeber der literarischen Zeitschrift »Die Quelle«, und dem Dessauer Lehrer H. Albert (Hahn). Es hat den Vorzug einer munter fließenden Handlung, die sich bis zum Schluß fortgesetzt steigert, wird aber in seiner etwas simplen Gestaltung den Ansprüchen der heutigen, durch die moderne Operette beeinflußten Theaterbesucher nicht gerecht, so daß eine Überarbeitung zu empfehlen wäre.

Wüstinger kam es freilich sehr wesentlich darauf an, den Gegensatz zu der Operette von heute so stark wie möglich herauszuarbeiten. Seine Musik ist ein Beweis dafür, daß man auch damit noch heute beim Publikum Wirkungen erzielen kann. Sie ist ganz auf das im besten Sinn Volkstümliche abgestellt, beginnt mit einer frischen Ouvertüre und begleitet die Handlung dann mit einer

unerschöpflichen Melodik, die mit blühenden Farben untermalt wird. Dieses Singspiel ist das Werk eines tüchtigen Musikers, von dem sicher noch mancherlei Gutes zu erwarten ist. Die Aufführung hatte Hanns Schulz-Dornburg szenisch und Hans Geisendörfer musikalisch mit liebevoller Sorgfalt vorbereitet. Sie brachte dem Komponisten und der Bühne einen starken Erfolg.

Max Melchert

ERWIN SCHULHOFF: FLAMMEN (Tschech. Landestheater Brünn)

Ein Don Juan-Stoff von modernstem Zuschnitt. Im Gegensatz zu Mozarts unsterblichem Titelhelden ist dieser Don Juan kein Vorwärtsstürmer und Dränger. Sein Blut verlangt nicht nach neuem Genuß und Erleben. So wie ihn K. J. Benes zeichnet, ist dieser Don Juan ein Übersättigter und Lebensmüder, der sich gelegentlich auch in den Dom flüchtet, um hier das für sich zu finden, wonach es ihn mit Sehnsucht zieht: das seelenvolle Weib. Doch schon mischen sich in den stimmungsvollen Orgelklang bunte Rhythmen des Lebens, dessen ewigen Wandel Don Juan stets untertan bleiben muß. Die auffallend düstere Atmosphäre, die das Träumen und Sehnen Don Juans umgibt, hat sich zum Teil auch auf die Musik der Oper übertragen. Zwar offenbart die Partitur der »Flammen« Schulhoffs eminentes Können, was er uns aber da zu geben weiß, ist nicht mehr als Klangerlebnis und auserlesenstes Raffinement. Seelenlos geht diese Musik an uns vorüber, die reizvollen Farben, in denen Schulhoff das mit allen Mitteln der Neuzeit ausgestattete Orchester, in dem Celesta, Jazzinstrumente und Vibraphon eine große Rolle spielen, aufglühen läßt, verblassen alsbald. Auch harmonisch ist diese Musik nicht genügend gestützt. Das Ineinandermischen von verschiedenen Tonarten ermüdet auf die Dauer, und das farbige orchestrale Gewand, das geteilte Streicher, Harfengeriesel und Durchgänge der Bläser in allen Nuancen aufbietet, ist heute längst nichts Neues. So empfängt diese Musik Schulhoffs die stärksten Impulse von der rhythmischen Seite, wie sie durch die zu einer eigenen Klanggruppe ausgebauten Schlagwerkinstrumente geliefert werden. Anerkennenswert bleibt die auferlegte Zurückhaltung der aufgebotenen Mittel, insolange es sich um die Untermalung der in buntem Wirbel aufeinanderfolgenden zehn Bühnenbilder handelt. Dafür leben sich die Klangmassen in den sinfonisch zugestutzten Orchesterzwischenspielen um so ergiebiger aus.

Schulhoffs Opus fand denkbar beste Aufnahme, konnte aber infolge der unklaren Handlungsvorgänge, die oft auf das Wort verzichten und rein pantomimisch ausgedrückt werden, und der hypermodernen Regieeinfälle Branko Gavellas kaum mehr als einen kühlen Achtungserfolg erringen. Lobend hervorzuheben ist die mustergültige Auslegung der Partitur durch Zdenek Chalabala und die vortreffliche Leistung des Herrn Knittl (Don Juan), sowie der Damen Hlouskova (La Morte) und Zahndova (Donna Anna).

Franz Beck

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Paul Graeners Oper *»Friedemann Bach«*, kürzlich in Schwerin uraufgeführt, ist nunmehr von der Berliner Städtischen Oper aufgenommen worden. Was die tatsächliche Auswirkung betrifft, so geht man wohl kaum fehl in der Annahme, daß die eigentliche Uraufführung erst jetzt in Berlin stattgefunden hat, und daß man in Schwerin nur die Generalprobe gehört hat. Als anspruchsvoller Zuhörer kann man der neuen Oper Graeners nur sehr gemischte Gefühle entgegenbringen. Eine Partitur von Qualität ist mit einem, man kann nur sagen abgeschmackten Libretto zusammengekoppelt. Der so oft bewährte, in theatralischen Dingen so gewandte *Rudolf Lothar* hat diesmal peinlich versagt. Es liegt nahe anzunehmen, daß Friedemann Bach, der Held des in seiner Verkitschung wie es scheint unsterblichen Brachvogelschen Romans, als Opernstoff das Gegebene sei, und man wundert sich nur, daß die Opernschreiber nicht früher auf das, wie man glauben möchte,

so dankbare Sujet verfallen sind. Hier ist eine mit Musik geladene Atmosphäre, mit lyrischem Gefühl bis zum Zerplatzen gefüllt, Liebe nach allen Dimensionen hin, einseitig, zweiseitig und verkehrt, Explosionen von theatralisch-wirksamen Konflikten, Gelegenheit zu glänzenden Bühnenbildern und zu üppiger gesanglicher Entfaltung. Alle diese, für eine Oper nicht zu unterschätzenden Züge werden jedoch nicht zu Vorzügen umgewertet. Es bleibt bei einer Anhäufung rein äußerlicher Theatralik, bei einer falsch übersteigerten sentimentalen Lyrik. Es fällt schon nicht leicht, sich damit abzufinden, daß Brachvogels Roman der geschichtlichen Wahrheit Gewalt antut und einen erdichteten Friedemann Bach hinstellt, der mit dem wirklichen Friedemann nur sehr wenig gemeinsam hat. Noch schlimmer jedoch ist es, daß im Opernlibretto diese Romanfigur noch mehr verfälscht wird, so daß schließlich nicht nur ein menschlich unmöglicher jugendlicher Fant zum Helden aufgebläht ist, sondern auch durchaus unwahrscheinliche, ja unmögliche dramatische Situationen als Höhepunkte der Handlung sich ergeben, wie die Schlüsselszene im zweiten Akt: Friedemann als Don Juan gleichzeitig die Mutter und die Tochter erobernd, die Gräfin Brühl, die ihn ohne weiteres zum nächtlichen Stelldichein in ihrem eigenen Palast einladet — oder die letzte Szene: Comtesse Antonie, die in der Kirche bei ihrer Trauung den Bräutigam allein am Traualtar stehen läßt und mit einem Schrei durch die ganze, von glänzender Gesellschaft gefüllte Kirche die Treppe zur Orgelbank emporstürmt, um dort den einzig geliebten Friedemann zu umarmen und gleichzeitig sterben zu sehen. Der Komponist hat sich aus der peinlichen Situation, in die ihn sein Textdichter brachte, mit anerkennenswertem Anstand gerettet. Kann man seiner Partitur einen neuen Ton, einen kühnen Vorstoß nicht nachrühmen, so ist doch, was er bringt, durchaus meisterlich gefügt und gestaltet, aus zarter und warmer Empfindung einem feinen und kultivierten Klanggefühl entsprossen. Allerdings ist die Lyrik die Heimat der Graenerschen Musik, und diese schöne, innerlich belebte lyrische Musik wird nicht immer den dramatischen Anforderungen gerecht, die selbst ein so unzulängliches Textbuch stellt. Es fehlt an großzügigem Aufbau, an Kraft der Steigerungen, Eindringlichkeit der starken dramatischen Akzente. Bachsche Atmosphäre sucht Graener seiner Musik zu geben durch das Motiv BACH, das sich durch die ganze Partitur hindurchzieht, seine chromatischen Seufzer überall einstreut, oft mit beträchtlicher Wirkung. Als thematischer Grundstoff werden außerdem noch die beiden bekannten Liedmelodien: »Willst du dein Herz mir schenken« und »Kein Hälmlein wächst auf Erden« verwendet; beide Melodien ordnen sich wirksam der polyphonen, sinfonischen Verarbeitung ein, die der Partitur einen gewissen Meistersinger-Anklang gibt. Auch die Annäherung an Bachsche Orgelpolyphonie, die sehr gefällige und klangreiche Ballettsuite nach Art Bachscher Orchestersuiten sind Mittel, der Partitur das charakteristische Bachsche Klangmilieu zu geben. Dieser innerlichen Bachschen Welt möchte der Komponist nach seiner eigenen Mitteilung den prunkvollen, äußerlichen Schein des Hoflebens entgegensetzen: »Zwei Weltanschauungen, zwei Kulturen, zwei Stile stehen sich gegenüber.« In Wirklichkeit ist indessen der Gegensatz der Bachschen und der Brühlschen Welt durchaus nicht so scharf, wie er beabsichtigt war, herausgearbeitet. Von zwei Stilen kann in dieser harmonisch, orchestral, thematisch durchaus einheitlichen Partitur kaum die Rede sein. Durch diese nicht gelungene Antithese gehen der Musik starke Möglichkeiten dramatischer Wirkung verloren; die starken Reize scharfer Kontrastierungen fehlen, und so klingt die Musik zwar einheitlich, aber bisweilen schon mehr einförmig als gut ist und zu wenig aufreizend, rauschend, fremdartig aufregend. Daß es im einzelnen an Feinheiten, an vorzüglich gelungenen, dankbaren Episoden nicht fehlt, ist bei einem Künstler wie Graener eigentlich selbstverständlich.

Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und wurde den Anforderungen des Werkes durchaus gerecht. Merkwürdig, daß man mit der Leitung nicht einen der ständigen Kapellmeister der Städtischen Oper betraut hatte, sondern einen Gast, den Schweriner Kapellmeister *Werner Ladwig*, der seiner Aufgabe durchaus gewachsen war und mit seiner Leistung Ehre einlegte. *Fidesser* als Friedemann Bach setzte sein beträchtliches gesangliches und darstellerisches Können mit bestem Gelingen ein, auch die Damen *Mafalda Salvatini*, *Rosalind von Schirach*, *Elisabeth Friedrich* verdienen Lob und Anerkennung, in kleineren Rollen betätigten sich durchaus wirkungsvoll *Gerhard Hüsch* als Graf Brühl (in der zweiten Aufführung *Wilhelm Gutt-*

mann), Anton Baumann, Wilhelm Gombert, Rudolf Gonszar. Für passende Bühnenbilder hatte *Gustav Vargo* gesorgt, ohne gerade mit dem Festsaal des zweiten Aktes in Pomp und Glanz zu schwelgen. Das Publikum nahm die neue Oper mit sichtlicher Freude entgegen und zeichnete den Komponisten und die mitwirkenden Künstler durch herzlichen und langandauernden Beifall aus.

Eine nicht gewöhnliche Überraschung erlebte man in der Staatsoper, als Meyerbeers »*Hugenotten*« zum stärksten Erfolg der Saison wurden. Der vielgelästerte und so oft schon totgesagte Meyerbeer erwies sich unwiderleglich als ein wahrer Meister der dramatischen Musik, und die angeblich verstaubten und nicht mehr zu ertragenden Hugenotten erschienen plötzlich jedermann, auch den modernen Menschen, als ein sehr lebendiges Werk. Diesen späten Triumph verdankt Meyerbeer natürlich zuerst seiner wahrhaft glänzenden Partitur, dann aber auch der so geschickten, wie einsichtsvollen Bearbeitung durch *Dr. Julius Kapp*, die das Werk für die Ansprüche unserer Zeit auf das vorteilhafteste hinstellt und eine Ehrenrettung für Meyerbeer bedeutet. Die miserable alte deutsche Übersetzung ersetzt Dr. Kapp durch eine neue eigene, die sowohl der Leistung des Librettisten Scribe völlige Gerechtigkeit widerfahren läßt, wie auch der Musik sich viel besser anpaßt als ihre Vorgängerin. Dann konzentriert Kapp den dramatischen Gehalt der Oper auf das wesentliche, indem er alles Nebensächliche, alles Entbehrliche streicht, besonders etliche matte, banale Szenen, die immer schon den Eindruck des Werks empfindlich schädigten. Andererseits läßt er den sonst immer weggelassenen fünften Akt, wenn auch etwas gekürzt, spielen und erzielt damit eine ganz erstaunliche und neue Schlußwirkung. Ich stehe nicht an, die Hugenotten in der neuen Fassung als durchaus gleichwertig den frühen Wagnerschen Opern, dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin zu erklären. Bei der musikalischen Einrichtung der neuen Fassung hat *Leo Blech* mit seiner Erfahrung und Geschicklichkeit beträchtlich mitgeholfen. Die Aufführung, von Blech meisterlich geleitet, darf man glänzend nennen. Solisten, Chor, Orchester, Bühnenbilder, Regie, Tanz wirkten zusammen, um Eindrücke hervorzurufen, die zu dem Stärksten gehören, was ich jemals in der Oper erlebt habe. Besonders packende Bilder boten die Schwerterweihe, die Duettszene, die Bartholomäusnacht im Schlußakt. In den Hauptrollen taten sich *Marcel Wittrisch* und die in Berlin wenig bekannte *Anni Konetzni* rühmenswert hervor, aber auch *Marguerite Perras, Tilly de Garmo, List, Großmann, Janssen* boten gute, zum Teil hervorragende Leistungen. Die Szenenbilder *Rochus Glieses, Gründgens'* Regieführung halfen beträchtlich mit, der Aufführung die sie auszeichnende starke Eindringlichkeit zu geben.

Hugo Leichtentritt

KONZERTE

Als *Furtwängler* zu seinem sechsten Sinfoniekonzert das Podium betrat, wurde er von seinen Hörern mit besonders anhaltendem Beifall empfangen, der sich auch nicht beruhigte, als der Dirigent wie immer kurz dankte und ans Werk gehen wollte: Furtwängler hatte Geburtstag. Diese wortlos spontane Kundgebung wurde menschlich schöner Auftakt zu Mozarts g-moll-Sinfonie, das freudig erregte Hauptthema des ersten Satzes zum Geburtstagsthema, dem der besinnliche Seitengedanke diesmal besonders eindringlich zu kontrastieren schien. Leichter noch als sonst kam jenes Fluidum auf, das zu schaffen und spüren zu machen der Sinn des Konzertierens, es ungetrübt auf sich wirken zu lassen die Sehnsucht des Hörers ist. Dieses Geheimnis des Reproduzierens wurde durch Furtwängler auch hier wieder zur Offenbarung. Er verfügt über jenen Stein der Weisen, der aus dem Anorganischen das aufblühend Organische werden läßt. Er entwaffnet mit solcher Synthese jeden Einwand und weckt im Gegenteil nur den Wunsch, über das Erlebte schweigen zu dürfen. Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre wurde großes Pendant, Ausbeutung und Steigerung der bis dahin geschaffenen seelischen Situation. Dahinein fügte sich auch restlos die künstlerische Mentalität der Solistin *Adelheid Armhold* mit Mozarts großer Arie »Il Re Pastore«. Das hohe Niveau wird gehalten. Doch nur hier. Im Finalsatz der vierten Sinfonie Mahlers sinkt es, ausgerechnet in jenem Satz, der trotz seiner äußeren Schlichtheit für den Komponisten die Klärung und Erfüllung der sinfonischen Idee bedeutet. So kam nach der wundervollen Interpretierung der drei Vordersätze die Pointe des Ganzen, »Das Lied vom himmlischen Leben«, nicht überzeugend genug heraus. Trotz der im Sinne Mahlers »äußerst diskret« geführten Orchesterpartie fühlte sich die Sängerin nicht durchgehend als die Hauptakteurin dieser

Situation. Melodische Schlichtheit verführte hier zu unangebrachter Bescheidenheit.

Auch die armselige Zahl der Sinfoniekonzerte (drei), die man *Klemperer* wie auch Kleiber, zubilligte, ist unangebrachte Bescheidenheit. Hier wäre einmal Gelegenheit gewesen, sich für einen starken, allseitig anerkannten Künstler unnachgiebig einzusetzen, die großen Worte durch Taten zu beweisen, zumal das erste Sinfoniekonzert Klemperers den strikten Beweis erbrachte, daß er heute wie früher imstande ist, künstlerischer und wirtschaftlicher Förderer des Berliner Musiklebens zu sein. Hier wäre bei einigem Mut und einiger Vorurteilslosigkeit Gelegenheit zur Wiedergutmachung gewesen. Aber wir haben noch nicht genug Dirigenten in Berlin, die sich ihren Wirkungskreis gegenseitig streitig machen, und wenn einer gebraucht wird, schaut man zuerst nach Dresden. Inzwischen füllte Klemperer mit einer großzügig angepackten Bruckner-Aufführung, der Achten, den Raum seiner ehemaligen Tätigkeit, die Krolloper, mit enthusiasmierten Hörern, und er würde diesen Raum auch sechsmal oder zehnmal füllen, wenn man ihm in dem leerstehenden Hause Gelegenheit dazu geben würde. Das neue Musikfließen mit seinem unbequemen Gefälle ist zur Zeit nicht sonderlich ergiebig; aber Klemperer kommt nicht in Verlegenheit. Er hat schon manches verschüttete Werk freigelegt, manchem ungeprägten die Physiognomie gegeben. Bruckners Achte rückt unter seinem tektonischen Musikantenwillen übersichtlich zusammen. Die Sätze verlieren sich nicht in Einzelheiten, werden nicht Ausdeutung ichhafter Bekenntnisse eines Einzelgewissens, sondern machen entschlossen die Wendung vom relativ Bedingten zum Absoluten, vom Ichgewissen des gläubigen Katholiken zum Menschlichkeitsgewissen, zum Weltgewissen, wenn man heute an ein solches glauben könnte. Ein schweres, aber ein echt künstlerisches Beginnen und ein Weg, vielleicht der einzige, der viele noch Abseitsstehende zu Bruckner führen oder Bruckner den Stempel der Allgemeingültigkeit verleihen könnte. Daß aber dieser Weg gangbar ist, das zeigte das große und breite Musikströmen, das große Maß, an dem solche Musik gemessen sein will. Hier fand Klemperer wieder einmal zu seiner dirigentischen Bestimmung. Seine ungeheure Aktivität und Gewissenhaftigkeit, die viel größer ist, als sie in der Großzügigkeit in die Erscheinung tritt, das Unbeirrbare seiner Formung, seine Tempi zusammen mit dem überlebensgroßen Atem, nicht zuletzt der jeder Verstiegenheit abholde Wirklichkeitssinn prädestinieren ihn für derartige Aufgaben. Einen solchen Dirigenten speist man heute mit jährlich drei Sinfoniekonzerten ab.

Das dritte Kammerkonzert *Michael Taubes* wurde mit russischen, meist westeuropäisch orientierten Kompositionen bestritten. Darunter war die *Uraufführung* einer Ballade für Klavier und Orchester von *Vera Winogradowa* mit dem hervorragenden Borowski in der Solopartie. Technisch nicht übel gearbeitet und orchestriert, inhaltlich von jenem Epigonentum, das durch einige schnellebige Jahrzehnte überholt wurde. Die bekannte Klavierübertragung dreier Ballettszenen aus Strawinskijs »Petruschka«, vom Komponisten selbst eingerichtet, machte trotz der erschöpfenden Darstellung Borowskis das Fehlen der Orchesterfarben fühlbar. Der Ryhthmus allein tut's nicht. Die Lieder Mussorgskijs, von *Nina Carius* gesungen, schlugen als unverfälscht erdgebundene, wahrhaft russische Musik alles andere aus dem Felde. — Für den Pianisten *Franz Osborn* ist die mehrjährige Beschäftigung mit der Gegenwartsmusik zur Verinnerlichung und Bereicherung in der Darstellung der Klassik geworden. Mozarts Es-dur- und Beethovens G-dur-Konzert waren Höchstleistungen, insbesondere im Zusammengehen mit dem Orchester (Mitglieder der Staatskapelle) unter *Richard Lert*. Viele Pianisten waren Ohrenzeugen einer Mozartnähe, einer Werktreue und Werkschätzung, die nachzutun ihr Ehrgeiz sein dürfte.

Nach solcher Leistung begreift man den musikantischen Katzenjammer, von dem die Werdenden zuweilen ergriffen werden. Die Pianistin *Annekäthe Rellstab*, auch eine von denen, die in die Gegenwartsmusik Brücken zu schlagen versucht, hatte ihren ungünstigen Tag. Brahms blieb ebenso unplastisch wie Skrjabin. Es fehlte an innerem Schwung und überlegener Technik. — *Rita Romani* ist eine ausgesprochen pianistische Begabung, doch zu jung und deshalb zu wenig selbstkritisch, um einzusehen, daß Tschaikowskijs b-moll-Konzert ihre Kräfte übersteigt. Man sollte ihr Zeit lassen. Ihre stark sensible Art geht naturgemäß auf das fesselnd Einzelne, und nur ihre leichtflüssige Technik täuscht Zusammenhänge vor, die auch bei Mozart auf die Dauer nicht vorhalten, trotz der Sorgfalt und Rücksichtnahme, mit der *Leo Blech* und

durch ihn die Philharmoniker sekundierten. — Auch den beiden Bertram-Schülern *Lily Dymont* und *Salvador Ley* kann man eine hoffnungsvolle Diagnose stellen. Das Spiel *Eugen Taizlins* in Mussorgkjis Bildern einer Ausstellung war sehr ungleich, und wenige gelangen. Unzureichende Technik ist auch hier der Hauptgrund, auch für die mangelhaft differenzierte Dynamik. — Die Tartini-Sonate und vor allem die Solosonate Regers, die ich von dem Geiger *Willy Frey* hörte, waren achtbare Darstellungen auf gutfundierter Grundlage; schade, daß sie zuweilen das Salonhafte streiften.

Im billiger abgegebenen Theatersaal der Hochschule kann man jetzt Entdeckungen machen. Meist tun sich zwei »Angehende« zusammen, das Programm und die Kosten zu bestreiten. Aus der Altstimme *Luba Schirmans* kann etwas werden, wenn sie im Forte nicht zu oft Druck mit Ausdruck verwechseln, und wenn sie die Liederauswahl ihrem vorläufigen Können mehr anpassen würde. Das Spiel *Max Janowskis* in Schumanns g-moll-Sonate ließ aufhorchen. Eine beachtenswerte Begabung, die sich in den schnellen Sätzen noch gern elegant-virtuos ausgibt, aber auch ernsthaftere Ansätze zeigt. Bleibt noch ein italienischer Tenor, *Angelo Parigi*, zu nennen, der vorwiegend Kleinformatiges aufs Programm gesetzt hatte. Aus leicht erkennbaren Gründen. Die an sich sympathische Stimme verliert in anspruchsvollerer Tenorhöhe Farbe und Glanz. Auch die Vortragsmöglichkeiten sind allzu begrenzt und für unser Ohr zu schematisch. *Otto Steinhagen*

Volkstümliche Konzerte

Furtwängler hat kürzlich, in seiner Eigenschaft als Generalmusikdirektor des Philharmonischen Orchesters und Berlins, wieder eins der städtischen Volks-Sinfoniekonzerte dirigiert. Die Philharmonie war gestopft voll: Eintritt —,50 RM., Programm frei. Mehr braucht man nicht hinzuzufügen; denn es liegt allein schon in der Tatsache die beste Kritik, der deutlichste Hinweis, was uns heute im Musikleben nottut. In solche wohlfeilen und doch qualitätsvollen Veranstaltungen wandern bekanntlich die wahren Musikinteressenten, denen Kunst noch eine innere Beglückung bedeutet und nicht leeres, konventionelles Gesellschaftsspiel.

Zwei populäre Konzerte in der städtischen Oper, als Sonntagsmatineen mit Rundfunkübertragung veranstaltet. Auch hier Musik von Belang und die Auswirkung in die Weite. Das erste Konzert leitete *Hermann Scherchen;* ein riesiges Blasorchester (100 Posaunen, 20 Trompeter usw.) war aufmarschiert, dem sich am Schluß noch ein großer Chor beigesellte. Strittige Frage war, ob man barocke Musik von Giov. Gabrieli, Schütz, Frescobaldi, in der Einrichtung Hans Davids für Bläserchor, als stilistisch akzeptable Angelegenheit betrachten sollte oder nicht. Aber die klanglich saubere, festliche Wirkung ließ sich nicht leugnen: an den Pulten saßen ja die ersten Blechbläser Berlins. Im Hauptteil gab es ferner zeitgenössische Werke, teils originale, teils bearbeitete Musik. Aus der etwas zu langen und deshalb schließlich ermüdenden Folge hoben sich ein »Kultisches Stück« von Toch, ein »Sturmmarsch« von Wladimir Vogel und Hindemiths übertragener Männerchor »Fürst Kraft« als wertvolle Novitäten hervor.

Sonntags darauf an gleicher Stätte ein Konzert für die Winterhilfe, von dem Geiger *Juan Manén* veranstaltet, unter Mithilfe des Berliner Sinfonieorchesters unter Direktion *Kunwalds.* Manén brillierte natürlich als Violinspieler ersten Virtuosenranges, und man brachte seiner Hauptabsicht, dabei auch als Komponist durchzudringen, volle Hochachtung entgegen. Sein Kammerkonzert für Violine und Orchester (op. 24, g-moll) erwies sich als dankbares, feingeformtes, jedoch nicht sehr inhaltsstarkes Stück, als Mischung von Nachromantik und spanisch gefärbtem Impressionismus. Eine tatsächliche Bereicherung der Violinliteratur ist dagegen Manéns Bearbeitung von Beethovens frühem, Fragment gebliebenen Violinkonzert in C. Nur ein Satz, und auch der noch nicht abgeschlossen (1788), lag als authentische Grundlage vor. Manén hat die Prinzipalstimme durchgesehen, die Partitur im Stil des jungen Beethoven zum Abschluß gebracht, und nun ist dieser Konzertsatz als Konzertstück in C-dur, als dankenswerte Ergänzung des Beethoven-Schatzes, dem praktischen Gebrauch dienstbar gemacht worden. Inhalt und Gedankenprägung verraten stellenweise schon frappant die Handschrift des Meisters.

Kammermusik und Klavier

Das prächtige *Léner-Quartett,* das beim Vortrag sämtlicher Quartette Beethovens bis zum vierten Abend gelangte (op. 135, op. 18 Nr. 2, op. 59 Nr. 3), gab damit wieder vollendete Proben seines virtuosen, künstlerisch

sorgfältig ausbalancierten Könnens. Freilich, über das Artistische hinaus gibt diese Vereinigung nicht genug geistiges Gewicht her, um das Außerordentliche — wie es Beethoven manchmal verlangt — Gestalt werden zu lassen. — Im geschliffenen Zusammenspiel besteht auch das *Pozniak-Trio* stets ehrenvoll: man folgt mit ganzer Aufmerksamkeit. Sein unlängst vorgeführtes Programm enthielt außer Mozart und Brahms ein A-dur-Trio von *I. Pizzetti*. Merkwürdig, wie man vor einem Jahrzehnt noch diesen Italiener, der aus impressionistischem Grundempfinden komponiert, also nachromantischer Lyriker ist, als einen Mitvertreter des neuen Musizierwillens ansehen konnte! Mit diesem vielleicht ganz ansprechenden, aber zeitlich bedingten Werk dürfte er wohl kaum auf die Nachwelt kommen.

Der Sonatenabend von *Joseph* und *Boris Schwarz* hielt sich mit Reger, Brahms, Schubert, Beethoven zwar von Problematik der Gegenwart fern, erfreute jedoch durch die famose Geschlossenheit der Darbietungen, und zwar eine zahlreiche Hörerschaft. Die Regersche Suite im alten Stil, op. 93, wurde übrigens wieder ein Beweis für die Ansicht, wie deutlich dieser aus der Romantik kommende Komponist schon auf das absolut sein wollende Musizieren der Gegenwart überleitet und mit welcher Potenz das geschieht.

*

Von *Frederik Lamond* erwartet man keine Ausflüge in die Literatur von heute. Sein mit höchster innerer Anspannung noch immer — ziemlich einsam — geleisteter Beethoven-Dienst ist schließlich Aktivität genug. Erstaunlich, daß dieser dicht an der »Altersgrenze« stehende Mann nach der Waldstein-Sonate noch beide Hefte der Brahmsschen Paganini-Variationen imponierend herauszustellen vermochte! — Der Russe *A. Borowskij* spielte mit der an ihm gewohnten technischen Meisterschaft außer Bach und Brahms eine Gruppe russischer Klaviermusik (Mussorgskij, Liadoff, Prokofieff), machte daraus allerdings mehr glänzende als charakteristische Klavierkunst.

Rudolf Serkin hat im pianistischen Nachwuchs schon eine überragende Stellung errungen, weil er große Versprechungen auch zu erfüllen wußte. Sein Können, seine künstlerische Energie, weisen ihm ersten Rang zu, und im Streben nach objektivem Ausdruck gehört er durchaus zum neuzeitlichen Pianistentyp. — Von dem Individualisten *Wilhelm Kempff*, dessen außerordentliche Gaben egozentrische Auswirkung und deshalb nur begrenzte Anerkennung finden, kann man leider den Stand abgeklärter Reife noch nicht behaupten. Er sollte sich auf Romantiker beschränken. — Der Schnabel-Schüler *Leonard Shure* (Schumann-Abend) hat anscheinend Kraft genug in sich, die bereits erregten Hoffnungen im stetigen Wachsen zu bewahrheiten. — Noch ungewiß ist die Zukunft von *Hermann Hoppe*, der nach einem ersten, prächtigen Anlauf jetzt auf dem toten Punkt angelangt erscheint. Sein Vortrag von Mussorgskijs »Bilder einer Ausstellung« entbehrte des Wesentlichen, nämlich des ursprünglich realistischen Grundzuges, den man allerdings nicht im Bereich lyrischer Stimmungskunst suchen darf. — Der Litauer *Vytautas Bacevicius* erregte durch sein musikalisch fundiertes Spiel ernste Aufmerksamkeit. Zwei begabte Debutanten, *Josef Wagner* und der technisch überraschend fortgeschrittene Kreutzer-Schüler *Bruno Luck* verdienten ermunterndes Lob.

Pianistinnen, die den Wettstreit mit den großen männlichen Rivalen ernsthaft aufnehmen können, sind selten. *Elly Ney* zählt zu den wenigen Ausnahmen. Die Kraft ihres Ausdrucks, die Größe ihres Aufbauvermögens sind Merkmale der Sonderklasse unter Frauen, denen gewöhnlich Fanatismus abzugehen pflegt. Obwohl der Ney auch die weichere Gesangslinie nicht mißrät, ist Chopin nicht gerade ihrem Naturell entsprechend, — aber Brahms und Beethoven. — Ein freundliches Gedenken auch der sauberen, zuverlässigen, wenn auch im Radius nicht sehr weiten Klavierkunst von *Else Gohr*.

*

Zum Schluß noch kurze Notizen über Gesangskonzerte, in denen man bekanntlich bei stimmlich befriedigender Wiedergabe schon heilfroh sein kann. Die Sopranistin *Marcelle Gerar* hat — im Bunde mit der Pianistin *Janine Weill* — an zwei Abenden französische Liedkunst von Roussel, Debussy, Fauré und Ravel vorgetragen und dabei den Beifall der Spezialkenner dieser Literatur gefunden. — Der zum Mezzotimbre neigende, gutbehandelte Sopran von *Cara Gina* wurde mit Brahms-Liedern nicht ganz, mit ausländischen Sachen aber recht anständig fertig. Im fünften, der von *Herbert Lilienthal* (zwecks Einführung unbekannter Stimmtalente) veranstalteten »Simultankonzerte« hörte man wieder den schon früher genannten Barito-

nisten *Bruno Ramin*, mit vorzüglicher Behandlung seines glänzenden Materials, italienische Gesänge und deutsche Opernarien singen. Auch die Altistin *Gertrud Menzel* erwies sich in Liedern von Schubert und Schumann als diskutable Sängerin.

Karl Westermeyer

OPER

BRESLAU: Die Gangbarkeit der Operette enthebt die Intendanz mancher Spielplansorgen. Beabsichtigte Ur- und Erstaufführungen können zurückgestellt werden, der Apparat läuft auch so. Musikalisch bedeutungsvoll war in den letzten Wochen lediglich die Aufführung der »Jungen Bühne«. »*Der arme Matrose*«, eine Klage in drei Akten, Text von Jean Cocteau, Musik von *Darius Milhaud*. Ein szenisches Bild voll Düsternis und Schwere, mit knappen, aber durchdringenden Mitteln aus legendärer Urgestalt ins Dramatische gehoben. Grausig, doch ohne Peinlichkeit. Milhauds Musik unaufdringlich fesselnd, Spuren von Licht verbreitend, problemlos gleitend, dem Schönen zugewandt. Das Ganze von einheitlicher Wirkung, verstärkt durch ein packendes Bühnenbild (Julius Hahlo), durch diskretes Musizieren *(Carl Schmidt-Belden)* und durch vorzügliche Solisten *(Barbara Reitzner, Rudolf Streletz, Leo Weith, Heinrich Pflanzl)*.
Die Musik des Balletts: »*Der verlorne Sohn*« von *Serge Prokofieff* illustriert anregend, zeigt aber eine Physiognomie, die man schnell vergißt. Für die Tänzer ein dankbarer Vorwurf. Valeria Kratina gestaltete besonders die Gruppen eindrucksvoll. Pfitzners »*Herz*« und Bergs »Wozzeck« wurden verschoben, dafür kommt Flotows »Stradella« heraus. Die Abonnenten dürften zufriedengestellt werden.

Rudolf Bilke

DARMSTADT: Kurz vor Weihnachten gab es bedeutsameren Aufschwung im Opernspielplan des Landestheaters, vor allem Berücksichtigung neuer und neuester Musik. Unter dem Sammeltitel »Drei Kurzopern der Gegenwart« erschien der musikalisch fesselnde »Jasager« von Weill, das unterhaltsame »Spiel oder Ernst« Rezniceks und die musikalische Groteske »Schwergewicht« von Krenek unter der einfühlsamen Stabführung Schmidt-Isserstedts und der geschickten Spielleitung Mordos. Eine sehr originelle szenische Neuprägung bedeutete die Aktualisierung der Verismo-Opern »Cavalleria rusticana« und »Bajazzo« (Regie Rabenalt, Bühnenbild Reinking). Die Weihnachtstage brachten, lebhaft begrüßt, Weingartner an das Pult (»Meistersinger« und »Carmen«). Die hiesige Erstaufführung einer Neubearbeitung des Weberschen »Oberon« von dem Schreiber dieses Berichts wird von anderer Seite besprochen.

Hermann Kaiser

In erfolgreicher Erstaufführung wurde nach langer Pause (zuletzt unter Michael Balling) *Webers* »*Oberon*«, das Schmerzenskind deutscher Bühnen, wieder in den Spielplan aufgenommen. Diesmal in neuer Bearbeitung des hier ansässigen *Hermann Kaiser*, die bereits 1928 in Gotha und Heidelberg in mehreren Aufführungen Zweckmäßigkeit und praktische Brauchbarkeit bewiesen hat. Die aus äußeren Umständen geborenen Mängel des »Oberon«, der halb Oper, halb Singspiel Gegenstand zahlreicher Be- und Umarbeitungen geworden ist, haben dem Meisterwerk deutscher Romantik leider keine bleibende Stätte auf unseren Bühnen zu geben vermocht. Von allen Versuchen, den »Oberon« lebensfähig zu gestalten, war seither der Mahlerschen Bearbeitung (1914) der Vorzug zu geben. Der Dialog wurde weitestgehend auf das zur Motivierung der Handlung notwendige Maß beschränkt. Durch häufige Verwendung des Melodrams vermied Mahler den störenden Übergang vom Gesang zum Dialog. Lücken in der Musik ergänzte er aus der Partitur selbst, namentlich aus der Ouvertüre. Damit war eine gewisse Stileinheit des Werkes gesichert und eine größere Bühnenbrauchbarkeit erreicht. In weit größerem Maße gilt dies von der nicht minder pietätvollen Neubearbeitung Kaisers. Die Beschränkung auf die Form des Singspiels in höherem Sinn, haben zu einer sehr glücklichen Vereinfachung der bühnenmäßigen Gestaltung des Werkes geführt. Gewiß, die Rettung des Textbuchs ist unmöglich. Niemand wäre imstande, den blutleeren, mehr Puppen gleichenden Gestalten Lebensimpuls einzuhauchen. Aber dieser überaus sorgfältigen Neubearbeitung ist es gelungen, der bühnenmäßigen Handlung eine klare Disposition zu geben. Der Textrevision wurde die Originalübersetzung von Theodor Hell (1826) zugrunde gelegt. Die sprachlichen Ergänzungen beschränken sich auf einzelne Sätze oder Verszeilen, soweit sie als Bindeglieder erforderlich waren. In musikalischer Hinsicht zeugt die Neubearbeitung für das bewundernswerte Einfühlungsvermögen in Webers Stil und Eigen-

art und den künstlerischen Takt Kaisers. Nirgends willkürliche Veränderungen. Überall das Bestreben, dem »Oberon« die Originalgestalt zu erhalten. Bei der der Originalpartitur folgenden Einrichtung hat sich der Bearbeiter auf wenige Umstellungen und Wiederholungen beschränkt. Lücken in der Musik sind ausschließlich aus dem Werk selbst ergänzt, so der Chor aus der gestrichenen Roschanaszene für die Tanzszene des dritten Bildes, die Vorausnahme des Gesanges der Meermädchen bei dem Melodram Oberons nach der Sturmszene. Ein guter Einfall war es, aus den vier ersten marschartigen Takten der Ouvertüre eine Art Hüon-Motiv zu bilden, das bei jedem Erscheinen Hüons erklingt. Unserem Eindruck nach scheint die Kaisersche Bearbeitung dem »Oberon« die brauchbarste Bühnenform gegeben zu haben. Die ausgezeichneten Bühnenbilder *Schenck v. Trapps* hatten sich dem Sinn der neuen Fassung angepaßt. Regietechnisch leistete der junge Regisseur *Arnold* Erfreuliches. In vorzüglicher Besetzung: Hüon *(Seibert)*, Rezia *(Schützendorf)* Oberon *(Sattler)*, Scherasmin *(Vogt)*, Fatime *(Harre)* fand die Aufführung unter Leitung *Zwißlers* lebhaften Beifall des fast ausverkauften Hauses. *E. Rehbock*

DORTMUND: Das *neue Musikdrama* »*Das Herz*« von *Pfitzner* wurde hier mit all der Achtung und dem Interesse aufgeführt und angehört, die ihm zukommt, wenngleich vieles textlich nur als theatralisch, nicht psychologisch gelungen, das meiste als musikalisch unfruchtbar bezeichnet werden muß. Die Ausführung war trefflich vorbereitet; die musikalische Leitung hatte *Felix Wolfes* bestens inne, der auch den Klavierauszug mustergültig bearbeitet hat: Regie: Indendant *Gsell*, Bühnenbild: *Giskes*. Den tiefsten Eindruck hinterließen die beiden ersten Aufzüge; den größten Verdruß machten verschiedene mystische Unwahrscheinlichkeiten. DieHauptsänger waren *Willi Moog*, *Ludolf Bodmer* und *Ruth Wolffreim*, die mit viel Erfolg am Werk waren. — Ferner gab es noch neueinstudiert »*Madame Butterfly*« und den »*Fliegenden Holländer*«, der vielleicht unnötigerweise szenisch modernisiert war. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Als heitere Gabe zu Fasching studierte man *Millöckers* klassische Operette »*Gasparone*« ein, die in dieser Form der Aufführung etwa den Charakter einer sehr netten altväterischen Spieloper annahm. *Eugen Schmitz*

ESSEN: Im Rahmen eines Verdi-Zyklus dirigierte *Rudolf Schulz-Dornburg* eine mustergültige Aufführung des »Don Carlos«. Was mit diesem Werk für das Operntheater wiedergewonnen ist, läßt sich nicht in wenigen Sätzen sagen. Sicherlich ist es eine der reifsten Schöpfungen des genialen Italieners. Am Erfolg waren hervorragend beteiligt: *Renate Specht* (Elisabeth), *Thea Silten* (Eboli), *Ludwig Suthaus* (Carlos), *Heinrich Blasel* (Posa) und besonders der Bühnenbildner *Heinrich Heckroth*. *Hermann Meißner*, unser ausgezeichneter Chordirektor, bewies in »Hoffmanns Erzählungen«, daß er auch als Operndirigent Qualitäten besitzt. Die Unausgeglichenheit unseres Spielplans wurde einem dann wieder mit einem geradezu blamablen »Tannhäuser« demonstriert. Für die Tanzbühne gab es einen Sondererfolg in der »Puppenfee«, deren unproblematische Haltung den Essener Tanzbühnenleuten mehr zu liegen scheint, als der von ihnen gern propagierte Labanstil, den sie im »Tannhäuser« ad absurdum führten. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: *Verdi* hat im »*Macbeth*« nicht Shakespeare komponiert, sondern Shakespeares Ruhm. Vom Ruhm allein leben die frühen und ungefügen Leidenschaften der Oper; das Trauerspiel vom mythischen Königsmörder, der der zweideutigen Naturmacht erliegt, die ihn trieb, ist Verdi so ferngeblieben wie nur der schottische Nebel der Poebene. Davon hat jegliche Kritik auszugehen, die nicht von Anbeginn verfehlen will, was das Jugendwerk etwa bedeute. Und es ist sonderbar und mag mit der Art von Shakespeares Ruhm selber wieder zusammenhängen, daß er sich doch nicht ganz im südländischen Maskenspiel vergessen läßt, solange nur die alten Namen erscheinen, die hier von Shakespeare übrig sind: Banquo und Macduff und der König Duncan. An den bloßen Namen wird die Oper zur Parodie, obwohl sie doch sonst in nichts an Shakespeare erinnert als in der Wiedergabe von Vorgängen, die noch primitiver sein mögen, als Shakespeare in Holinsheds Chronik sie fand. Aber wenn die Hexen in Scharen Opernensembles bilden, wenn die Lady ein Brindisi vorträgt auf jenem Bankett, wo Banquos Geist erscheint, wenn Macbeth, der — anders als im Stück — auf der Bühne fällt, danach noch eine Arie singt, ehe er das verdutzte Publikum nach Hause entläßt, dann ist es mit der Hoffnung für die Oper aus, die vielleicht in einer ungewöhn-

lichen Aufführung sich oktroyieren, keinesfalls aber im nüchternen Licht des Repertoirebetriebes halten läßt. Hinzu kommt die Fragwürdigkeit der musikalischen Qualität, die auch einer nicht leugnen kann, der wie ich Othello und Falstaff zu den echtesten Zeugnissen des Operningeniums rechnet. Denn die Primitivität der Faktur, die das Lächerliche streift, wird hier nicht durchwegs von der Gewalt des Einfalls gemeistert. Shakespeares Ruhm steht dazwischen; die Oper ist angestrengt und bemüht, ohne doch wählerisch zu sein; oftmals inspiriert, oftmals in einer Art von stumpfem, unproduktivem Respekt hinkomponiert, dann wieder von einer unwahrscheinlichen Fröhlichkeit, bei der mir die selige und falsche Musik einfiel, die in Bellagio die Dampfer vom Comersee vernehmen lassen, während man im Boot sich sonnt. Besonders die Hexen leisten da Neckisches und Erstaunliches. So könnte man über die ganze Ausgrabung hinweg zur Tagesordnung übergehen, wäre nicht ein Stück darin von der schreckhaften Gewalt eines archaischen Torsos, das alles rechtfertigt, was sonst sich ereignet: die Nachtwandlerszene der Lady. Die Arie darin, mit einer Begleitung der eisernsten Monotonie und harmonischen Wendungen des Othello, zeigt den ganzen großen Verdi in der Zelle — und wo ist das Große besser als in solchen Zellen? Diese Musik schlägt allen Einwand nieder; um so gründlicher, je lauter er vorher werden mußte. — Die Aufführung steht im Zeichen der einfallsreichen Regie *Turnaus*, der an Schottland nicht spart, wodurch freilich die Unangemessenheit der Musik eher deutlicher wird als sich korrigiert. Es dirigiert *Seidelmann*, nicht stets exakt und auch wohl nicht mit dem Brio, das hier nun einmal nicht entbehrt werden kann. Herr *Stern* als Macbeth bemüht sich um Menschengestaltung; Frau *Gentner-Fischer* singt wie stets mit großer Sorgfalt die Nachtwandlerszene besonders schön. Das Publikum bleibt unsicher.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE: Offenbachs renovierte »Robinsonade« tauchte als Novität auf und wurde, als Groteske behandelt, mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Ebenso wohnte wohl jeder kritisch eingestellte Zuhörer mit geteilten Empfindungen den Lohengrin-Aufführungen, die ohne Heldentenor, ohne Hochdramatische und zum Teil auch ohne Heldenbariton und mit stark verdünntem Orchester — 6 oder 7 erste Geigen! — vor sich gingen. *Theodor Scheidl* als Telramund war eine imposante Erscheinung, der Sänger wie der Darsteller. *Elisabeth Grunewald* bot eine reife Leistung als Elsa, während Alfred Grüninger (Lohengrin) und *Fanny Kölblin* (Ortrud) Ungleiches zeitigten. Am Dirigentenpult saß *Erich Band.*

Martin Frey

HAMBURG: Die Beratungen über Fortbestand und Erhaltung des Stadttheaters sind jetzt endgültig entschieden; wie zu erwarten war, in der Richtung, daß man sich (das gilt zugleich für die Philharmonie) dahin geeinigt hat, größte Sparsamkeit in der Bemessung der Gagen, der Spielhonorare, bei Neuverpflichtungen wie überhaupt im finanziellen Fundus walten zu lassen. Jetzt kommt es also, wo zunächst das Institut selbst gesichert erscheint, darauf an, durch Leistungen wettzumachen, was die Not der Zeit nicht mehr an großzügiger Wirtschaftsführung gestattet. Es entspricht praktischen Möglichkeiten der Wiedergabe, zugleich einer Zeitanpassung, wenn man zunächst den Plan ins Auge faßte, der Spieloper wieder größere Pflege zuzuwenden. Den Beginn machte eine Neueinstudierung von *Smetanas* »Verkaufter Braut«, unter musikalischer Leitung von *Werner Wolff* und in der Regie von *Fritz Tutenberg*: leider fehlte es der auf recht lebhaft bunte, sommerlich helle Farben gestellten Aufführung — außer *Willy Frey* und *Martina Wulf* — an jener gesanglichen Besetzung, die nötig ist, um der quellfrischen, aus naiver Bodenständigkeit zum Kunstwert emporwachsenden Musik Smetanas, vor allem seinen Ensemblesätzen, stärkere Durchblutung zu geben. Daß Rudolf Bockelmann, der hervorragende Baßbariton des Stadttheaters, mit dieser Saison aus dem Verband der Oper ausscheidet, bedeutet einen schweren Verlust für das Ensemble. Mehr denn je heißt es kluge Nachwuchspolitik treiben. Videant consules!

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Ob es klug war, *Verdis* »*Macbeth*« seiner wohlverdienten Ruhe zu entreißen? Auch unsere *Städtische Oper* hat unter *Arno Grau* einen Wiederbelebungsversuch angestellt; aber die Oper ist für uns Gegenwärtige wegen ihres veralteten Zuschnitts und ihrer uns im allgemeinen wenig sagenden Musik doch eine reichlich schwache Angelegenheit, der einzelne Lichtpunkte, wie u. a. das imposante Schlußensemble des zweiten Bildes, die Bankett- und die Nachtwandelszene, nicht aufhelfen können. Den

Arien fehlt vor allem die melodische Stoßkraft. *Josef Correck* (Macbeth) und *Hertha Stolzenberg* (Lady) hatten allerdings Bombenrollen zu verkörpern, was unter starkem Kräfteeinsatz auch geschah.

Albert Hartmann

MÜNCHEN: Der Fasching beherrscht das Nationaltheater. Operetten der letzten Jahre werden wiederholt und als Neuheit — Erstaufführung in München — erschien Suppés *Fatinitza*, liebenswürdig, ein bißchen behäbig, ja sogar zahm vom Operettenstandpunkt, was aber zum größten Teil schon in dem soliden Stück, zum kleinen nur in der Aufführung lag. Die ursprünglich als Hosenrolle gedachte Hauptpartie wurde hier vom lyrischen Tenor Julius Patzak mit Grazie und Schelmerei wirkungsvoll wiedergegeben. Unter Siegers musikalischer und Geis' szenischer Leitung war mit Couplets und zeitgemäßen Extempores genügend für karnevalistische Gaudi gesorgt. Auch sonst zeigten die Neueinstudierungen eine Tendenz zur heiteren Seite. Flotows *Stradella*, mit Gerlach hervorragend in der Titelrolle besetzt, wurde durch ein unübertreffliches Banditenpaar (Seydel und Sterneck) zu zwerchfellerschütternder Wirkung gebracht. In seiner eleganten Rhythmik von Paul Schmitz pikant herausgearbeitet, wurde das Stück, mit einer schönen Inszenierung von Alois Hofmann bedacht, ein starker Erfolg. Eine Verbeugung vor dem 75 jährigen *Wilhelm Kienzl* war die Wiederaufnahme in den Spielplan des »*Evangelimann*«, den der greise Komponist rüstig dirigierte. Im Gegensatz dazu — die Regensburger Domspatzen, die in einer Morgenveranstaltung im Residenztheater Lortzings »*Opernprobe*« in einer entzückend naiven und wirkungsvollen Weise zur Aufführung brachten. Dieser reizende Einakter, den die Knaben neben einigen Konzertdarbietungen zum wohltätigen Zweck spielten, zeigte wieder die ausgezeichnete musikalische und stimmliche Schulung, die die »Studenten« der Regensburger Dompräbende unter Leitung ihres jetzigen Domkapellmeisters Theobald Schrems genießen.

Oscar von Pander

STUTTGART: Die wohlzuverstehende Absicht des *Landestheaters*, den Spielplan zu beleben, brachte uns in Bekanntschaft mit *Wolf-Ferraris* »*Schalkhafter Witwe*«. Das Werk geriet der hiesigen Bühne sehr gut, war vor allem musikalisch durch *Franz Konwitschny* fein einstudiert und durch *Harry Stangenberg*, wenn man von einigen erkünstelten Regiewitzchen absieht, zur Freude und Unterhaltung der Opernbesucher szenisch aufgemacht worden. *Hans Pfitzner*, selbst hier anwesend, hatte mit dem »Herz« einen ungewöhnlich warmen Erfolg. Die Aufführung stand auf der erforderlichen Höhe, und daß das bei einem Pfitznerschen Musikdrama viel bedeutet, weiß jeder, der die darin gestellten Anforderungen kennt. *Leonhardt* hatte die Leitung übernommen, ihn löste der Komponist bei der ersten Wiederholung der Oper ab, die, was nicht verschwiegen werden darf, den Verehrern Meister Pfitzners bei aller Hochschätzung der Musik doch eine kleine Enttäuschung wegen der nicht durchweg befriedigenden Fassung des Buches bereitete.

Alexander Eisenmann

TURIN: Es war ein hervorragender Genuß, die »*Walküre*« in der Interpretation von Max von Schillings zu hören, die unser Publikum eroberte. Mit seiner suggestiven und ergreifenden Kunst versteht er es, die Einzelheiten der Partitur der organischen Gesamtheit unterzuordnen. Vollkommen war das Gleichgewicht zwischen Orchester und Bühne, und der Gesang trat aus dem reichen instrumentalen Gewebe klar hervor. Das Resultat war ein Triumph der Musik und ihres Dirigenten: das Theater war für sämtliche Aufführungen ausverkauft. *Lodovico Rocca*

WEIMAR: Die Oper des Deutschen Nationaltheaters bringt im Goethejahr 1932, das seine Schatten bedeutungsvoll vorauswirft, die bekanntesten in Weimar uraufgeführten musikalischen Bühnenwerke heraus. An »Lohengrin«, den »Barbier von Bagdad« schloß sich neuerdings »Hänsel und Gretel«. Wolf-Ferraris »Schalkhafte Witwe« fand eine subtile Wiedergabe. Grete Welz und Heinrich Kroegler ragten aus dem Solistenensemble heraus. *Otto Reuter*

WIEN: Sparverordnungen drücken auf den Betrieb unseres Operntheaters und machen die künstlerische Führung immer schwieriger. Da wird, früher oder später, die Frage aktuell werden, ob die leitenden Männer, ungeachtet ihrer Qualitäten, genügend Kraft, Autorität und Initiative besitzen, um all der Bedrängnisse Herr zu werden. Einstweilen geht's wohl noch. Wir haben unsere große Premiere gehabt, die erste und vermutlich die einzige in dieser Spielzeit, »*Das Herz*« von *Hans Pfitzner* . . . Auch in Wien lautete die erste Frage: wie kam

Pfitzner zu diesem Text, zu dieser äußerlichen Romantik, zu dieser abenteuerlichen Theatralik? Pfitzners idealistische Musik und Mahner-Mons' handgreifliche Opernhaftigkeit: beim ersten Anblick scheint da wahrhaftig keine Gemeinschaft möglich. Indessen, wenn man sich den übermächtigen Höhenauftrieb vergegenwärtigt, der Pfitzners Künstlertum kennzeichnet, der sein Schaffen stets ins Übersinnliche, ins Spirituelle trägt, da mag es begreiflich, ja notwendig erscheinen, daß zum vernünftigen operntheatralischen Ausgleich nach so grobkörnigem Ballast gegriffen wird, wie ihn dieses Textbuch darstellt. Übrigens spricht aus dem Ganzen, trotz Oberflächlichkeit und lärmender Theatralik, eine reine und anständige Gesinnung; und so läßt man sich willig gefangennehmen von dem Zauber dieser Musik, die zwar zart und fast schwächlich in der Substanz, aber groß und stark in der Kunst ist, die in ihren schönsten Augenblicken kammermusikalische Reinheit ausströmt, die im satztechnischen Gefüge eine so unvergleichliche Meisterschaft bekundet: das ist nicht Handfertigkeit mehr, sondern in Wahrheit Fertigkeit des Geistes ... Die Aufführung blieb von den einschränkenden Maßnahmen unberührt. Weder am Bühnenbild noch an der Ausstattung wurde gekargt, und *Wallersteins* phantasievolle Regie sowie *Hegers* kluge musikalische Leitung taten ihr Möglichstes, um die Illusion für Auge und Ohr vollkommen erscheinen zu lassen. Den Athanasius gibt *Jerger*, der nicht nur ein erzmusikalischer Sänger, sondern auch ein kühner Komödiant ist und für die wechselnden Wesenheiten seiner Rolle packende Akzente bereit hat. Weniger glücklich war die Doppelrolle des Geheimrates und des Dämons besetzt, die der anima candida *Georg Maikls* zu viel Scharfes, Intrigantisches und Schwarzkünstlerisches zumutet. Als Helge war *Frau Angerer* mit zärtlichem Ton und anmutsvoller Gebärde eine ideale Verkörperung ihres Leitmotivs. — Die Reprise der »*Pique-Dame*« von *Tschaikowskij* war der Versuch einer Neuinszenierung mit beschränkten Mitteln, der man gleichwohl nichts von der Armseligkeit der Zeiten anmerken soll. Wallerstein bringt auch dieses Kunststück zuwege: ein geschicktes Arrangement von Vorhängen und Requisiten täuscht den Luxus einer durchaus saturierten Bühne vor. Interessant ist das Experiment, die einleitende Szene zu streichen, die Exposition aus dem Sommergarten in die »Halle des Adelskasinos« zu verlegen und die Oper mit den Worten: »Was war denn gestern los beim Spiel?«, die so beziehungsvoll auf den Kern der Handlung weisen, beginnen zu lassen. Die Aufführung, deren musikalischer Teil durch *Krauß* Gewicht und Format erhielt, trug *Franz Völker* einen großen und einmütigen Erfolg ein. Der Sänger ist hier erst allmählich heimisch geworden, nun aber entfaltet sich seine Stimme, die Kraft und Fülle mit Wohllaut und Geschmeidigkeit verbindet, immer schöner: der gedrückte Gast von ehedem ist heute bereits eine der stärksten Attraktionen des Ensembles. Er war es auch in einer sonst recht farblosen Auffrischung des »Zigeunerbarons«, zeigte als Barinkay zudem bemerkenswerte schauspielerische Elastizität, die seine wenig glückliche Körperlichkeit beinahe vergessen machte. Daß gerade für den »Zigeunerbaron« ein auswärtiger Dirigent, *Josef Krips*, herangezogen wurde, ist eine jener Maßnahmen, die nur der verstehen kann, der mit der Technik österreichischer Funktionäre vertraut ist: man gibt scheinbar dem Drängen der Musikkritik, die seit Jahr und Tag das Engagement eines weiteren Kapellmeisters von Autorität und Entschlossenheit fordert, nach, und hat in Wirklichkeit doch nichts getan ... Nichts getan war auch mit der Wiederaufnahme der *Bittnerschen* Oper »*Der Musikant*«. Das liebenswerte Werk, das so schön im Österreichischen, im Bodenständigen wurzelt, blieb sich selbst und dem glücklichen Zufall überlassen.

Heinrich Kralik

KONZERT

BRESLAU: Zwei Veranstaltungen der letzten Zeit standen abseits des Üblichen: Ein Abend, der dem »*Song*« gewidmet war, und ein Singeabend der akademischen Sängerschaften. Der »Song« wird von Breslau aus in besonderer Weise propagiert. *Edmund Nick*, der musikalische Leiter der Schlesischen Funkstunde, hat als Hauskomponist damit

begonnen, zunächst um die Bedürfnisse des Senders zu decken, später aus Überzeugung. Mit seiner an vielen Theatern aufgeführten und noch sehr marktgängigen szenischen Kantate: »*Leben in dieser Zeit*« (Worte von *Erich Kästner*) errang er dem Song einen stark nachwirkenden Erfolg. Was den Breslauern durch den Sender bekannt geworden war, bekamen sie nun im Konzertsaal zu hören, und der Erfolg steigerte sich erheblich. Der Song wirkt nicht nur durch Wort und Ton, sondern er setzt sich erst durch den von Mimik und Geste des Sängers unterstützten Vortrag durch. *Käte Nick-Jaenicke* singt und mimt diese Sachen mit außerordentlichem Charme; sie trifft den Ton, verfügt über die vielfältigsten Nuancen. Trotz des Erfolges dürfte feststehen, daß der Song von dem lebt, was er verneint, von der Parodistik des Liedes, das er überwinden will. Fällt der Vergleich fort, dann verliert er seinen Sinn. *Wilhelm Grosz* und *Paul Graener* gehen über die Parodistik noch hinaus bis zur Karikatur. Das nimmt ihren Sachen erst recht das Eigenleben, das wenigstens einige der Nickschen Kompositionen besitzen.
Die akademischen Sängerschaften Finkensteinscher Richtung trugen vor, was sie sich in einer Singwoche an Volksliedgut erarbeitet hatten. Dieses Singen ist Ausdruck einer Gesinnung. Der Akademiker will Fühlungnahme mit dem Volk, mit seiner Sprache, mit seinem Empfinden. Ein neuer lebendiger Geist soll in die akademische Jugend eindringen und im Singen Ausdruck finden. Dieser Wille wurde durch die Tat bewiesen.

Rudolf Bilke

DRESDEN: Eine Ausnahmeerscheinung war ein Konzert des Dresdner Kreuzchors. Man hörte da als Uraufführung eine Vertonung des 104. Psalmes für zwölfstimmigen a cappella-Chor von dem jungen Leipziger Komponisten *Günter Raphael*. Der alte tonmalerische Stil des Madrigals feiert hier, angewandt auf einen geistlichen Text, neuzeitliche Auferstehung. Leider fehlt es dem etwa halbstündigen Werk an zwingender Formung im großen, an Gliederung und Architektur. Die Wiedergabe machte dem von Musikdirektor *Rudolf Mauersberger* geleiteten altberühmten Chor große Ehre. Der gleiche Abend brachte noch ein eigenartiges Werk von *Walter Braunfels*: die »Ammenuhr«: ein Tonbild aus des »Knaben Wunderhorn« für Knabenchor und Orchester, etwa im Stil einer Pfitzner-Kantate oder auch der Schillingsschen Glockenlieder gehalten, aber doch mit eigener Note.

Eugen Schmitz

ESSEN: *Max Fiedler* zahlte seinen Tribut an das Haydnjahr mit der »Schöpfung«. Da die Schlichtheit der Haydnschen Ausdrucksformen seiner hochromantischen Musikanschauung nicht entspricht, so blieb die Aufführung im Tändelnden stecken, eine Erscheinung, die man bei unseren Dirigenten leider oft genug feststellen kann. Warum wird übrigens immer nur der bekannte Haydn berücksichtigt? Als Neuheit interessierte ein Konzert für Bläser und Streichorchester, op. 106, von *Julius Weismann*. Der Stilwandel, dem der Autor offenbar zustrebt, ist hier noch nicht mit aller Entschiedenheit vollzogen, so daß der Bruch zwischen Weismanns kompakter Akkordik von ehedem und dem neuen linearen Satz stark spürbar bleibt. Sein Weiterschreiten in der neuen Richtung wird lehren, wieweit dieses Konzert als Übergang und Katharsis zu werten ist. In den städtischen Kammermusikabenden spendeten die im allgemeinen an alter Musik desinteressierten Essener dem *Münchener Violenquintett* mit Recht wärmsten Beifall. Da das Programm von Dufay bis Bach ging und unsere Konzertbesucher dazu erzogen sind, das Alter einer Musik als Gradmesser für ihr Veraltetsein zu betrachten, darf man in ihrer Zustimmung zu diesem Programm wohl ein Zeichen der Besinnung sehen. Die Folkwangschule führte *Ludwig Webers* »Christgeburtspiel« auf, über dessen Wert hier kein Wort mehr zu verlieren ist. Die Bearbeitung von Bachs »Musikalischem Opfer« von *Ehrhard Krieger*, die man vorher spielte, läßt dagegen viele Wünsche offen. Der Raummangel verbietet mir, ins einzelne zu gehen, doch verweise ich ganz entschieden auf die Bearbeitung von *K. H. Pillney*, die wesentlich geschmackvoller und werkgerechter ist.

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Die Ausbeute des Monats ist gering. *Schuricht* brachte im Museum die Ouvertüre zu einem Puppenspiel von *Hans Gal*: gepflegtes, von Mahler angefärbtes, nur etwas überdimensioniertes Kunstgewerbe. Danach spielte die außerordentliche Pianistin *Josefa Rosanska* das weniger außerordentliche c-moll-Konzert von *Rachmaninoff*. Den Schluß machten *Regers* Hillervariationen: die Orchesterwerke Regers scheinen in eine Mode zu kommen, zu welcher mancherlei anzumerken wäre. — Im letzten

Montagskonzert dirigierte *Rosbaud* an Stelle der noch unvollendeten Ouvertüre von Vogel die Lustspielouvertüre von *Busoni;* das ist ein auf Abwege geratener Mozart, recht amüsant zu hören. *Claudio Arrau* bot in großer pianistischer Form das seltener gehörte f-moll-Konzert von *Chopin*, dem die Musiker wenig Gutes nachsagen, das mir aber an diesem Abend wieder sehr gefiel, ohne daß ich bestreiten möchte, daß hier gerade Verfallenheit und Vergangensein als Reiz genossen werden. — Die *Amars* widmeten einen ganzen Abend *Mozart;* außer dem bekannten D-dur-Quartett und dem unvergänglichen Klarinettenquintett gab es ein dreisätziges Quartett für Oboe und Streicher, das in Satz, präzisester Fassung und musikalischer Substanz erweist, mit welcher unbeschreiblichen Meisterschaft Mozart auch abliegende Aufgaben bewältigt, wenn der Tag sie ihm zuträgt. — Schließlich verdient Erwähnung eine private Veranstaltung: *Heinrich Simon* lud zu einer Feier für den siebzigjährigen *Frederick Delius* ein und ehrte durch die Wiedergabe von Kammer-, Vokal- und Klaviermusik den greisen Impressionisten. Von den gebotenen Werken fesselte am stärksten die dritte Sonate für Violine und Klavier von 1930: bezeichnenderweise gerade also eine Arbeit aus der jüngsten Zeit. Sicherlich wäre bei einer Randerscheinung wie Delius vieles zu entdecken: heute, da die großen zentralen Ströme seiner Epoche verronnen sind. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Das Konzertleben zeigt in diesem Winter, gemessen an früheren Verhältnissen des von Haus aus sehr konsumfähigen Musikinteresses, einen merklichen Schrumpfungsprozeß. Der Besuch der *Muck*-Konzerte läßt zu wünschen übrig, dagegen erzielt *Furtwängler* immer noch sehr gut besuchte Häuser. Auch hier herrschen Unterschiede, je nach der lokalen Anziehungskraft, die ein Künstler ausübt. Schlusnus und Kiepura, gewiß zwei grundverschiedene Sänger, finden einen brechend vollen Saal, *Arrau* und *Elman* relativ viel weniger Besuch. Die Abendmusiken in der St. Katharinenkirche boten einen Abend mit moderner Kirchenmusik: Werke der Organisten *Engelhard Barthe* (Hamburg) und *Walter Kraft* (Lübeck), deren Wert und Aufführungsberechtigung darin ruhte, daß sie sich eng an junge, auch mit der einheimischen Volksmusikbewegung in Bindung stehende Strömungen der Kirchenmusik anschließen. Gestaltung und innere Substanz der Vokal- und Orgelwerke, die dieser Abend bot, blieben freilich noch zu dünn, um über den Stilwillen hinaus, der archaistisch und formalistisch objektivierend gerichtet ist, stärker bewertet werden zu können. *Max Broesike-Schoen*

MÜNCHEN: Das Goethejahr beginnt sich mehr und mehr auch im Konzertsaal bemerkbar zu machen. Das bedeutendste, was hier bereits erklungen, war die Uraufführung einer Fantasie für Sopran, Klavier und Orchester aus Goethes »Trilogie der Leidenschaften« von *Hermann Zilcher*, op. 66, ein stimmungstarkes, formsicheres und wirkungsvoll instrumentiertes Stück, das die uns von Schumann und Brahms überkommene Romantik in eigenen Tönen weiterklingen läßt. Mit düsteren Klängen beginnend schwingt sich das zweiteilig aufgebaute Werk am Schluß in großer Steigerung zum »Doppelglück der Töne wie der Liebe« empor. Der Komponist interpretierte sein Werk selbst am Klavier, während seine Gattin den Gesangspart übernommen hatte. *Hausegger* führte die Philharmoniker. Im selben Konzert wurden auch die wirkungsvollen Zilcher-Goethe-Lieder, op. 59, gebracht. Eine Neuheit bildete im nächsten Philharmonischen Konzert die Lustspielouvertüre von *Waltershausen*, ein Stück, das in sprühender Bewegung im wesentlichen fugatoartig dahinstürmt, nur episodenhaft durch träumerisch italienische Barcarolen- und Tanzklänge unterbrochen. Das Werk ist sehr witzig instrumentiert und riß durch seine temperamentvolle Beschwingtheit hin. Die Philharmoniker, die in der zweiten Hälfte des Januar eine sehr erfolgreiche Gastspielreise in Italien absolvierten, haben Ende Januar ihre Konzerttätigkeit wieder in München aufgenommen. Ein prachtvoller Abend war *Edwin Fischer* mit seinem Berliner Kammerorchester, an dem man neben Bach, Haydn und Mozart selten aufgeführte Werke von Gabrieli (Kanzonen von wundervoller Stimmführung) und ein Kirchenkonzert von Evaristo del Abaco hörte, überaus gehaltvolle Stücke, die in seltsamer Weise die Weichheit und die Pathetik des Romanen in sich vereinigen. *Oscar von Pander*

STUTTGART: Als Gäste betraten das Dirigentenpult in den *Sinfoniekonzerten* des Landestheaters *Fritz Busch*, *Hermann Scherchen* und *Hermann Abendroth*, zur Leitung eines Konzertes des Philharmonischen Orchesters kam *Hans Knappertsbusch*. Reger und

Brahms wurden in verschiedene, immer wieder vorteilhafte Beleuchtung gerückt, Julius Weismanns flüssiges Orchesterstück, op. 106, durch Abendroth, Respighis in Tumult ausartende »Römische Feste« durch Leonhardt als Neuheiten geboten. Etwas dozentenmäßig, aber aus genauer Kenntnis der Materie heraus sprach *Willi Schuh* über die »Schweizer Musik der Gegenwart«, womit der Vortrag einer Violinsonatine von *Conr. Beck*, der ungleich geschickter gesetzten Klarinettensonate von *Honegger* und der eingänglichen *Schöckschen* »Wandersprüche« durch die ersten Kräfte unserer Musikstadt verbunden war. Zu *Georg A. Walters* Liederabend gab es eine feine Auslese von Barockgesängen und -liedern aus der Zeit der Empfindsamkeit zu hören. Walter ist ein Meister des Vortrags, man hört ihn am liebsten Bach singen, die neckischen Liedlein stehen ihm weniger gut an.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: Das *Reitzquartett* steht nach wie vor im musikalischen Leben der Goethestadt an erster Stelle. Das *Wendling-Quartett* gab in der Gesellschaft der Musikfreunde seine Karte ab. Der *Stadtkirchenchor* unter *Alfred Thieles* überlegener Leitung erreichte mit der stilsicheren Wiedergabe von *Heinrich Schütz'* »Weihnachtsoratorium« eine rechte Weihnachtsfreude. Für die Evangelistenpartie war Benno Haberl der rechte Mann.

Otto Reuter

WIEN: Die drei Sätze aus seiner »*Lyrischen Suite*«, die *Alban Berg* für Streichorchester umgeschrieben hat, machen es dem Publikum der *Philharmonischen Konzerte* leicht, seinen Respekt vor diesem schönen Dokument radikal modernen Musiksinns zu bezeugen. Es dürfte kaum möglich sein, zärtlicher, behutsamer im Bereich des Schönbergschen Zwölftönesystems zu musizieren. Etwas ungemein Einschmeichelndes geht von dieser Komposition aus, und willig gibt sich der Hörer den impressionistischen Reizen hin, die das feingliedrige musikalische Geschehen zu vermitteln scheint. Das ist für ihn das Wesentliche, nicht die kontrapunktische Geheimwissenschaft und der satztechnische Kunstaufwand der Partitur. — Ähnlich mag es ihm ergangen sein, als *Radio-Wien* ihm als Sonntagsgabe die »*Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*« von *Schönberg* ins Haus sandte. Allerdings, diesmal wird man autoritativ ermächtigt, die Musik nicht absolut, sondern programmatisch auf die Sinne wirken zu lassen. Im Untertitel seiner Komposition teilt Schönberg den Ablauf der supponierten Lichtspielszene in drei Phasen ein: drohende Gefahr, Angst und Katastrophe. Und diese drei Phasen erlebt der Hörer mit beklemmender Kraßheit, er wird Zeuge eines Geschehens, wie es keine noch so raffinierte Filmtechnik aufregender erfinden könnte. Ganz anders sind die Eindrücke, die das Notenbild beim Lesen der Partitur vermittelt: jeder horizontale oder vertikale Querschnitt eröffnet da Ausblicke auf Zwölftonreihen und Zwölftonkomplexe, auf die Zeichen und Gesetze einer wunderbaren musikalisch mathematischen Kabbalistik, die im Gegensatz zum Titel förmlich Ruhe ausstrahlt, die Ruhe der Meisterschaft im tonkünstlerischen Metier. — Einen Wiener Besuch *Maurice Ravels* nahmen die Philharmoniker zum willkommenen Anlaß, um den Künstler in einem Festkonzert zu ehren. Die figuren- und gestaltenreiche »*Spanische Rhapsodie*« und der unwiderstehliche »*Bolero*« bildeten die Eckstücke des Programms, dazwischen hörte man *Mussorgskijs* »*Bilder einer Ausstellung*« in Ravels Instrumentierung und das neue Klavierkonzert des Meisters. Es ist ein wirkliches Konzert, das dem Klavier — *Marguerite Long* spielte den Solopart mit großer Bravour — eine glänzende und dankbare Rolle geben will. Übertreibungen und Künsteleien werden grundsätzlich vermieden, die Themen haben Profil, die Substanz ist plastisch; bisweilen schlägt auch ein gewisser eingänglicher, diatonischer Zug durch. Hinreißend wie immer wirkt Ravels klare, prägnante Geistigkeit, die sich hier bisweilen in einer geradezu vehementen Weise kundgibt und den Mangel an Wärme und Herzlichkeit vergessen macht. Kein Wunder, daß das Presto-Finale da capo verlangt wurde, daß Ravel, der das Klavierkonzert dirigierte, Gegenstand lebhafter Ovationen war.

Heinrich Kralik

150 JAHRE MUSIKVERLAG F. E. C. LEUCKART, LEIPZIG

Der bekannte Musikverlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, sieht am 1. März d. J. auf ein 150-jähriges Bestehen zurück. Ihr Gründer, Ernst Christoph Leuckart, stammt aus einer alten Buchdruckerfamilie aus Helmstedt. Nach Beendigung seiner Lehre als Buchdrucker kam er nach Breslau, wo er im Jahre 1782 die Firma Leuckart & Compagnie gründete, der eine große Musikalienleihanstalt angegliedert war. Das Hauptgebiet der Firma war in den ersten Jahren der Vertrieb von Landkarten. Die ersten musikalischen Verlagserfolge in den Jahren 1785 veranlaßten Leuckart, sich vollkommen dem Musikalienhandel und Musikverlag zuzuwenden. Nach wenigen Jahren trennte sich Leuckart von seinem Sozius und firmierte nunmehr F. E. C. Leuckart.

Nach dem Tode des Gründers ging die Firma an seine einzige Tochter über. Durch ihre Verheiratung kam das Geschäft an ihren Ehemann Wilhelm Sander, dessen Sohn im Jahre 1870 den Verlag von Breslau nach Leipzig verlegte.

Schon Wilhelm Sander und vor allen Dingen sein Sohn Constantin betätigten sich besonders als Verleger von Kirchenmusik, Orgel- und Chorwerken. In kurzer Zeit gelang es, dem Verlag eine führende Stelle auf diesem Gebiet zu verschaffen. Namhafte Komponisten, wie Liszt, Bülow, Reger, Ambros, Rheinberger, Georg Schumann, Richard Strauß verlegten bei Leuckart. Nach dem Tode Constantin Sanders im Jahre 1905 übernahm sein Sohn Martin Sander das Geschäft. Er verstand es, die von seinem Vater übernommenen Beziehungen fortzusetzen und den Verlag durch weitere Übernahme von Chor- und Orchesterliteratur bedeutend auszubauen und große Bedeutung zu verschaffen. Von Richard Strauß veröffentlichte der Verlag Leuckart eine Reihe bedeutender Werke, u. a. seine »Alpensymphonie« und den Männerchorzyklus »Die Tageszeiten«. Auch auf dem Gebiete des Oratoriums entfaltet Sander eine rege Verlagstätigkeit, wie die Namen Richard Trunk, Bernhard Sekles, Othegraven, Julius Bittner, Walther Moldenhauer, Armin Knab, Arnold Mendelssohn, Hugo Kaun bezeugen. Nach dem Tode Martin Sanders am 14. März 1930 ging der Verlag an seinen Sohn Horst Sander über, dem wir zu dem heutigen 150jährigen Bestehen seiner Firma die herzlichsten Glückwünsche übermitteln.

Die Schriftleitung

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Grammophon

Dem Vorspiel zum ersten Akt seines »Palestrina« läßt *Pfitzner*, die Berliner Staatskapelle wieder selbst dirigierend, das zum zweiten Akt folgen. Der Vortrag dieses rauschenden Orchesterstücks mit seinen kunstvollen Klangschwellungen wird für die Wiedergabe einer künftigen Dirigentengeneration das Vorbild sein (95460). — Auf bewundernswerter Höhe steht *Alexander Brailowskys* Chopinspiel. Wie er außer dem Impromptu in A die beiden Préludes in h und G nebst der Etude in c, unterstützt durch seine unübertrefflich akzentuierende, das schwierige Virtuosenwerk glänzend herausstellende linke Hand, meistert, das ist schlechthin unüberbietbar (95423). *Franz Völkers* Tenor, immer schöner erblühend, wartet mit zwei musikalisch unterwertigen Gesängen, Kutscheras »Schönau, mein Paradies« und der abgeleierten »Santa Lucia« auf; durch den faszinierenden Klang seiner Stimme werden sie fast zur Höhe gehaltvoller Gebilde emporgetragen (24419). Neben ihm sich zu behaupten hat es der vielseitige *Julius Patzak*, heute Evangelist in der Matthäuspassion, morgen Operettenheld, nicht leicht, weil der Saft seines Organs den Völkers nicht erreicht, wenn auch die von ihm gebotenen Gesangsstücke aus Ziehrers »Landstreicher« und Dellingers »Don Cesar« mehr musikalische Substanz aufweisen (24326).

Columbia

Nicht in allem befriedigt die Wiedergabe der Freischütz-Ouvertüre des Amsterdamer Konzertgebouworchesters: den Bläsern fehlt die Vollkommenheit und das hinreißende Brio der Streicher, auch ist *Willem Mengelbergs* Rubato von Eigenwilligkeiten nicht frei

(DWX 1556). — Die Sopranistin *Eva Turner* zeigt eine schöne Ausgeglichenheit der Höhe, ihre Mittellage verlangt noch Ausbildung und Beseitigung von Mängeln. Immerhin hinterlassen die beiden italienisch gesungenen Ausschnitte aus Verdis Troubadour und Mascagnis Cavalleria einen nachhaltigen Eindruck (DWX 1557). *Iso Elinson*, der uns längere Zeit fernblieb, stellt sich auf der Doppelplatte DW 3013 mit vier Stücken von Chopin erneut vor; er ist sichtlich gewachsen, sein Anschlag hat an Volumen, sein Ausdruck an Vertiefung gewonnen.

Odeon

Von *Bronislaw Huberman* hörte man Chopins cis-moll-Walzer erst kürzlich bei Parlophon. Die jetzige Aufnahme ist weniger geglückt: ihr fehlt der Zauber des Tons. Ganz groß dagegen ersteht der Ungarische Tanz Nr. 1 von Brahms; hier ist alles vereint, was das Signum Meisterschaft verdient (O-4830). — Eine uns neue Künstlervereinigung »Favorite« überrascht durch den gefühlvollen Vortrag von zwei Griegstücken: »Solveigs Lied« und »Ich liebe dich« (O-11 576). Die gut durchtrainierte Gruppe sollte zu denjenigen Kompositionen des nordischen Kleinkunstmeisters greifen, denen die Popularitätsmarke noch nicht aufgeklebt ist. Welch reiches Feld gibt es da zu beackern!

Felix Roeper

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

März 1932.

VON DER GESCHÄFTSSTELLE:

Das Programm für die Ostertagung wurde den Mitgliedern besonders mitgeteilt. Anmeldungen müssen bis zum 15. März der Geschäftsstelle vorliegen.

Als neues Mitglied hat sich angemeldet: Frau Marie Oehlmann-Mügge, Düsseldorf, Kirchfeldstraße 141. Beethoven-Konservatorium.

Der in der Februarnummer der »Musik« veröffentlichte Aufsatz von Elfriede Feudel »Rhythmische Erziehung« ist als Sonderdruck von der Geschäftsstelle für —,20 M. zu beziehen. Da er ganz Prinzipielles über die Rhythmik bringt, ist er besonders für Aufklärungs- und Propagandazwecke sehr zu empfehlen.

VON DEN MITGLIEDERN:

Mainz. Für die Rhythmikprüfung an der Städtischen Musikhochschule Mainz, die am 25. Januar stattgefunden hat, war Professor Dalcroze als Prüfungskommissar herangezogen. Er hielt im Anschluß daran im Frankfurter Rundfunk einen Vortrag über: »Rhythmik am Klavier«. Ein Bericht über die Prüfung liegt der Geschäftsstelle bis zur Drucklegung dieser Mitteilungen leider noch nicht vor.

Berlin. Die Schule Epping-v. Scheltema veranstaltete am 19. Januar eine Vorführung mit Kindern und Erwachsenen im Lyzeumclub, die auf Veranlassung der Vorsitzenden der Musikabteilung des Lyzeumclubs stattfand.

Am Sonntag, dem 7. Februar, zeigte Kläre Meyer-Rohlfs in den Räumen des Dorotheen-Bundes Ausschnitte aus ihrer Arbeit mit Seminaristinnen der Schule des Dorotheen-Bundes und mit taubstummen Kindern. Nach längerem Hospitieren an der staatlichen Taubstummenschule in Berlin hat Kläre Meyer-Rohlfs nach den von Mimi Scheiblauer gegebenen Anregungen seit drei Monaten die Arbeit mit taubstummen Kindern aufgenommen; ihre Vorführungen fanden großes Interesse.

Deutscher Rhythmik-Bund (Dalcroze-Bund) e. V.
Berlin-Charlottenburg, Goethestraße 28/29.
gez. Hildegard Tauscher.

Da die Mitteilungen bis zum 5. des Monats der Schriftleitung der »Musik« vorliegen müssen, bittet die Geschäftsstelle etwaige Nachrichten stets bis zum 4. des Monats für die »Musik« des folgenden Monats einzusenden.

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Max Brand beendete die Partitur seiner zweiten Oper »*Requiem*« nach eigenem Text.

Paul Graeners neue Oper entnimmt Titel und Stoff Kleistens *Prinzen von Homburg*.

Josef Matthias Hauer arbeitet an einem neuen Opernwerk: »*Die schwarze Spinne*«.

Richard Hagemann, Direktor der amerikanischen Akademie in Paris, schrieb die Oper »*Tragödie in Arezzo*«, die vom Stadttheater in Freiburg zur Uraufführung erworben ist.

Zoltán Kodály schreibt ein Liederspiel nach ungarischer Volksmusik für das Budapester Opernhaus. Die Uraufführung findet im März statt.

Leo Kraus, Direktor der Volksoper in Wien, brachte seine einem Andersenschen Märchen folgende Oper »*Die Nachtigall*« im eigenen Haus zur Uraufführung. Das Werk hatte stürmischen Erfolg.

Horst Platens Oper »*Krieg über Sonja*«, Text von Franz Stubmann, gelangte im Hamburger Stadttheater zur Uraufführung.

Ottorino Respighis Ballett »*Belkis, Königin von Saba*« wurde in der Mailänder Scala unter starkem Beifall im Januar uraufgeführt.

Primo Riccitellis heitere Oper »*Madonna Oretta*«, Textbuch von G. Forzano, als »Lyrisches Lustspiel« bezeichnet, brachte die Königliche Oper in Rom in Uraufführung.

Franz Schrekers neue Oper »*Christophorus*« — ohne Chor, kleines Orchester — enthält eine Anzahl gesprochener Dialoge und weicht in Form und Inhalt von den bisherigen Werken Schrekers völlig ab. Den Schluß des Werkes bildet ein Solostreichquartett in C-dur.

Erwin Schulhoffs neue Oper »*Flammen*« errang bei der Uraufführung im Mährischen Nationaltheater in Brünn einen außerordentlichen Erfolg.

Otto Wüstingers Singspiel »*Glückskinder*« konnte sich bei der Uraufführung im Friedrichtheater zu Dessau einer günstigen Aufnahme erfreuen.

OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Das Stadttheater hat *Rudi Stephans* »Die ersten Menschen« zur Aufführung erworben.

BUDAPEST: Das Opernhaus brachte einen modernen Einakterabend mit *Malipieros* »Falscher Harlekin« und den Minutenopern *Milhauds*.

ERFURT: Das Stadttheater bereitet als nächste Novitäten *Gurlitts* »Soldaten« und *Weills* »Bürgschaft« vor.

GOTHA: *Verdis* »*Sizilianische Vesper* gelangte am Landestheater mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

LEIPZIG: *Bruno Walter* wird als Gast im Neuen Theater die »Meistersinger« und eine Mozart-Oper dirigieren.

Im Rahmen seiner Jugendnachmittage brachte der Mitteldeutsche Rundfunk *Hans Joachim Mosers* Schuloper »*Der Reisekamerad*«.

MAILAND: »*Elektra*« von *Richard Strauß* wird in der Scala erstmalig zur Wiedergabe gelangen.

MONTE CARLO: Im Mittelpunkt der Opernerfolge standen Werke von *Mozart* und *Wagner*. Eine *Richard Strauß-Feier* wird sich anschließen.

NEW YORK: *Ernestine Schumann-Heink* nahm in der Metropolitan-Oper als Erda im »Rheingold« endgültig Abschied von der Bühne.

NIZZA: Die Opernspielzeit wurde mit »Figaros Hochzeit« eröffnet. Franz von Hößlin dirigierte. Unter den Mitwirkenden fanden Lotte Schoene und Käthe Heidersbach den größten Beifall.

PARIS: *Richard Strauß'* »*Elektra*« wurde erstmalig in der Großen Oper gegeben. — Für zwei deutschsprachige Aufführungen von »Tristan und Isolde« ist Wilhelm Furtwängler als Dirigent gewonnen worden.

STRASSBURG: In Mozarts »Entführung aus dem Serail«, geleitet von *Franz v. Hößlin*, errangen Lotte Schoene, Fritzi Jokl, Julius Patzak, Karl Laufkötter, Adolf Schöpflin begeisterten Beifall.

ZOPPOT: Die Waldoper verheißt für diesen Sommer »Lohengrin« und »Tiefland«. Beide Werke inszeniert wieder Hermann Merz.

*

Die neugegründete Wanderoper (unter Leitung des Erbprinzen Reuß) plant vom 1. bis 30. April eine *Reise* durch in- und auslän-

dische Städte. Sie wird »Figaros Hochzeit« und eine weitere Oper zur Aufführung bringen. Als Kapellmeister wurde Fritz Waldmann (Gera) berufen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Am Volkstrauertag, dem 21. Februar, wurde ein *Kriegs-Requiem*, Dichtung von Hans Franck, Musik von *Hermann Ambrosius*, vom Mitteldeutschen Rundfunk uraufgeführt.

In Köln fand unter Buschkötters Leitung die erfolgreiche Uraufführung des neuesten Werkes für Orchester »Heiteres Spiel« von *Theodor Blumer* statt. Das Werk wurde auch in Leipzig unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

In Magdeburg kam unter *Beck* ein *Konzert für Violoncello und Orchester* von *Hans Chemin-Petit* zur Uraufführung.

Jerzy Fizelbergs 3. Suite für Orchester erfährt ihre Uraufführung in Berlin. Sein neues Kammermusikwerk hat sich die League of Composers zur Uraufführung in New York gesichert.

Ernst Gernot Klußmanns, eines Kölner Komponisten »Epilog zu einer antiken Tragödie« erlebte in Mülheim a. d. Ruhr seine Uraufführung. Dirigent war Eugen Jochum, die Ausführenden das Städtische Orchester Duisburg.

Ernst Krenek hat einen neuen Liederzyklus nach eigenen Texten unter dem Titel »Lieder des späten Jahres« und »4 Stücke für Blasorchester« beendet. Er schreibt jetzt einige Chöre für den Häussermannschen Chor in Zürich.

Darius Milhaud ist mit der Beendigung einer Orgelsonate beschäftigt.

Der 17jährige Dresdener *Gottfried Müller* hat den *90. Psalm* für Chor und Orchester komponiert. Das Werk kommt im Dresdener Opernhaus durch den Lehrergesangverein und das Philharmonische Orchester unter der Leitung von Fritz Busch zur Uraufführung.

Hans Pfitzner hat zwei Liederzyklen, Opus 40 und 41, vollendet. *Cida Lau* wird diese Lieder in Berlin zur Uraufführung bringen.

In Magdeburg wurde unter Becks Leitung ein neues Klavierkonzert von *Rudolph Schmidt* uraufgeführt. Der Komponist spielte selbst den Klavierpart.

Hanns Schindler-Würzburg hat eine viersätzige *Sonate für Oboe* und *Orgel*, op. 38, beendet, die sich als erstes derartiges Originalwerk für Kirchenkonzerte besonders eignet.

Von *Bodo Wolf* gelangten in Frankfurt a. M. zur erfolgreichen Uraufführung: *Goethe-Gesänge* für Sopran und Orchester, *Lustige Ouvertüre* mit Tripelfuge für Orchester (unter Hans Rosbaud), sowie »*Kleine Krippenmusik*« für Solo, Chor und kleines Orchester (unter Fritz Gambke).

Kurt Weill arbeitet an einer Folge einstimmiger Chöre für Arbeitersänger. Er wird auch das »Berliner Requiem« für Laienchöre einrichten.

*

Regers nachgelassene Geigen-Rhapsodie übergab die Witwe des Komponisten dem Geigenkünstler und Komponisten *Florizel v. Reuter* mit der Bitte, das Werk zu vollenden. An diesem Opus hat der Meister bis zum Tage vor seinem Ableben gearbeitet. Es ist eine groß angelegte sinfonische Rhapsodie für Geige und Orchester. Reuter ist mit der Einrichtung und Schlußfassung des Manuskripts beschäftigt und beabsichtigt, die Uraufführung dieser Geigenrhapsodie in Wien zu veranstalten, wobei er selbst den Violinpart übernehmen wird.

KONZERTE

ANNABERG: Zusammen mit dem Mitteldeutschen Rundfunk will die Stadt Annaberg im Frühjahr ein *erzgebirgisches Musikfest* veranstalten; es soll zugleich das Andenken des in Annaberg geborenen Heinrich Köselitz ehren, der unter dem Namen *Peter Gast* als Komponist und Freund Nietzsches bekannt geworden ist. Geplant sind weiter Aufführungen sinfonischer Werke von Beethoven und Bruckner, des Haydnschen Oratoriums »Die sieben Worte am Kreuz«, Kammermusik und ein Gesangswettstreit.

BASEL: Das *Basler Kammerorchester* unter Leitung von *Paul Sacher* brachte *Honeggers* »*Cris du Monde*« in Anwesenheit des Komponisten zur deutschsprachigen Uraufführung.

BOLOGNA: Auch hier haben die Münchner Philharmoniker wie in Mailand und anderen Städten Italiens (Bozen, Brescia, Turin, Verona) reichen Beifall geerntet.

DORTMUND: *Gertrud Bunk*, der Organist an St. Reinoldi, konnte jüngst sein 100. Kirchenmusikkonzert geben. Das Programm wies Orgelwerke von Bach, Händel und Haydn auf.

FLORENZ: *Paul Scheinpflug* konzertierte zum ersten Male mit dem Sinfonieorchester in Florenz, wobei er u. a. seine »Ouvertüre

zu einem Shakespeareschen Lustspiel« und K. *Wieners* »Ein Abschied« vorführte.

FRANKFURT a. M.: Im Rahmen des Sängerbundesfestes werden die beiden sechsstimmigen gemischten Chöre von *Julius Gatter* durch den Nebschen Männerchor ihre Uraufführung erleben.

HOMBURG: Vom 6. bis 8. Juni findet eine Tagung »*Neue Musik Bad Homburg*« statt, die der Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens gewidmet ist. Die Tagung wird eine Reihe Uraufführungen bringen. Der erste Tag soll der Quartett- und Hausmusik, der zweite Tag Orchesterwerken gewidmet sein, während am dritten Tage das Theater zu Worte kommen wird. Künstlerische Leitung: Oskar Holger und Heinrich Burkard.

KOWNO: Auf Einladung des Litauischen Staatstheaters und der Philharmonischen Gesellschaft dirigierte mit großem Erfolg *Helmuth Thierfelder* ein Sinfoniekonzert des Staatstheaterorchesters. Solist war der junge litauische Pianist Dvarionas.

LEIPZIG: In seinen Januar-Orgelvorträgen bot *Georg Winkler* in der Andreaskirche Werke von Bach, Mendelssohn, Weber, Mozart u. a. unter Mitwirkung erlesener Solisten.

MONTE CARLO: *Lauritz Melchior* errang mit dem Vortrag deutscher Lieder stürmischen Beifall.

MOSKAU: Mit dem Staatlichen Philharmonischen Orchester hat *Oskar Fried* fünf Beethoven-Konzerte veranstaltet. Die Abende waren ausverkauft.
Hier hat ferner eine Olympiade begonnen. Die besten Pianisten Moskaus, Leningrads, der Sowjetukraine und des Kaukasus sind zusammengekommen und kämpfen um die zahlreichen Ehrenpreise. Die Preisträger werden Konzertreisen ins Ausland unternehmen.

NEW YORK: Bruno Walter hat als Dirigent der Philharmoniker (in Vertretung Toscaninis) ungewöhnliche Erfolge erzielt. Er konzertierte auch in Washington, Baltimore und Philadelphia. Allerorten beherrscht deutsche Musik die Programme.
Leopold Stokowskij wird die Leitung von *Arnold Schönbergs* »*Gurreliedern*« übernehmen (Metropolitan Opera). Vorher wird in der Carnegie-Hall Schönbergs »*Verklärte Nacht*« aufgeführt.

PHILADELPHIA: Leopold Stokowskij dirigierte »Zwei cubanische Tänze« von *Caturla*, »Daphnis und Chloe« von *Zimbalist*, das Schlagzeugkonzert von *Milhaud*, *G. Fitelbergs* Polnische Rhapsodie, *Lopatnikoffs* I. Sinfonie, *Prokofieffs* III. Sinfonie, *Strawinskijs* Violinkonzert, *Tschaikowskijs* »Francesca da Rimini«.

SALZBURG: Im Rahmen der Festspiele im August 1932 findet das *Zweite Internationale Brucknerfest* statt. Das erste Oberösterreichische Brucknerfest, in dessen Mittelpunkt die Weihe der wiederhergestellten Bruckner-Orgel in Sankt Florian steht, wird in den Tagen vom 4. bis 8. Mai 1932 in Linz und St. Florian stattfinden. Es sollen dabei alle großen Werke des Meisters aus der Linzer Zeit zu Gehör gebracht werden. Für das Sinfoniekonzert wurde *Siegmund v. Hausegger* als Dirigent gewonnen.

STOCKHOLM: Der *Erfurter Motettenchor* wird zu Ostern eine Konzertreise nach *Schweden* unternehmen. Er wurde für einige Konzerte von der Königlichen Schwedischen Musikakademie *Stockholm* und der Universität *Upsala* verpflichtet.

VENEDIG: In der Zeit vom 1. bis 15. September wird das *Zweite internationale Musikfest* veranstaltet, dessen Leitung wiederum dem Komponisten und Kritiker *Adr. Lualdi* übertragen wurde.

WIEN: *Das 10. Musikfest der Intern. Gesellschaft für Neue Musik* findet vom 16. bis 22. Juni statt. 160 Werke aus 18 Staaten lagen der Jury zur Prüfung vor, 25 Kompositionen wurden angenommen. Das Programm umfaßt neben Werken von Schönberg (Lichtspielmusik), Haba (Violinkonzert), Krenek, Malipiero, Erdmann, Beck und Lopatnikoff Arbeiten von 12 neuen, noch nicht aufgeführten Autoren. Gleichzeitig bietet die Wiener Staatsoper den Gästen Aufführungen von Janaceks Oper »Aus einem Totenhaus« und Alban Bergs »Wozzeck«.
Der Dirigent *Wilhelm Jerger* hat in seinen Konzerten 1931 fünf Ur- bzw. Erstaufführungen gebracht. Auf seinen Programmen standen Werke von Hindemith, Haas, Sedlaczek, Moser und Jerger.

*

Die *Berliner Philharmoniker* haben unter *Wilhelm Furtwängler* ihre Winterreise beendet. Wo sie ihre Kunst ausübten, waren die Leistungen Gegenstand der Bewunderung und Ehrung, besonders in Brüssel, London und dem Haag. Nach Beendigung der Berliner Konzerte geht's auf die Frühlingsreise. Sie beginnt am 21. April in Düsseldorf. Dann folgen Elberfeld, Köln, Neunkirchen, *Paris*, wo am 26.

und 28. April Konzerte stattfinden. Danach Straßburg und Freiburg. Am 2. Mai wird die *italienische Tournee* in Turin eröffnet. Auf dem Konzertplan sind ferner Florenz, Rom und Mailand vorgesehen; Rom und Florenz mit je zwei Konzerten. Von Italien geht es nach der *Schweiz* mit Zürich, Vevey, Genf und Basel. Dann zurück nach Baden-Baden, Heidelberg, Stuttgart, Augsburg und München. Beschlossen wird die Reise vermutlich mit einem Konzert in Wilna.

Auch das *Leipziger Gewandhausorchester* wird (unter *Bruno Walter*) in Paris und Brüssel gastieren. Die Konzertreise, die im September stattfinden soll, wird das Orchester auch nach *London* und *Amsterdam*, *Mailand* und *Rom* führen. Auf der Rückfahrt aus Italien sollen einige süddeutsche Städte berührt werden.

Auf Einladung der »Gesellschaft für neue Musik« in Holland wird der *Kasseler Madrigalchor* unter Leitung Bruno Stürmers im April eine Konzertreise nach *Holland* unternehmen. Vorgesehen sind Aufführungen in *Amsterdam*, *Utrecht*, *Arnhem*, *Hilversum*. Das Programm wird in einem holländischen Teil Chöre von Diepenbrook, Sem Dresden, Jansen, de Roos, Ingenhoven, in einem deutschen Teil Werke von Hindemith, Herrmann, Pepping und Stürmer bringen.

Die *Kantorei* des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter Leitung von *Kurt Thomas* ist zu 10 Chorkonzerten in sächsischen und thüringischen Städten verpflichtet worden. Zur Aufführung gelangen Werke des 16., 17. und 20. Jahrhunderts.

TAGESCHRONIK

Ein *Smetana-Denkmal* soll in Prag errichtet werden, und zwar in der Nähe des tschechischen Nationaltheaters, wo der Komponist der »Verkauften Braut« und der »Moldau« lange Zeit gewirkt hat.

Zum Andenken an *Peter Gast*, zur Pflege seiner Musik und der Forschung hat seine Witwe, Frau Elise Gast, in Annaberg ein *Peter-Gast-Archiv* errichtet, dessen Grundstock Peter Gasts Nachlaß bildet.

Dem jungen Berliner Musikhistoriker *Hans Helfritz* ist es gelungen, in ein Land einzudringen, das noch verschlossener ist als das innere Tibet. Helfritz, der schon früher an wissenschaftlichen Expeditionen teilgenommen und besonders Grammophonaufnahmen der Musik der Primitiven gemacht hatte, war diesmal einer Einladung des Sultans von Makalla gefolgt. Makalla ist die bedeutendste Hafenstadt des südarabischen Landes Hadramaut, das mit dem Jemen zu den wenigen arabischen Staaten gehört, die sich ihre völlige Selbständigkeit bewahren konnten.

Der *Deutsche Musikerverband* (Berlin) verlangt von der Reichsregierung *Abwehrmaßnahmen gegen den Boykott deutscher Künstler* durch verschiedene nordische Länder, so *England*, *Dänemark*, *Schweden*, *Norwegen*, *Finnland* und *Lettland*. Aus den Darlegungen des Verbandes geht hervor, daß, während im Auslande und in Übersee nur insgesamt 1000 deutsche Musiker eine Arbeitsmöglichkeit gefunden haben, *in Deutschland* allein immer *noch 2000 ausländische Musiker beschäftigt* sind, und dies bei einer Zahl von 40 000 arbeitslosen deutschen Musikern!

In *München*, dem Geburtsort der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, hat sich unter Führung von Professor *Gustav Freytag*, dem Sohn des Verfassers von »Soll und Haben« und Leiter der Abteilung Rasse und Kultur der NSDAP., ein aus 75 Künstlern bestehendes, in den Streichern stark besetztes *nationalsozialistisches Orchester gebildet*. Dirigent ist *Franz Adam*.

Die Musikabteilung der preußischen Akademie der Künste hat in Verbindung mit dem Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes die vom *Reichsministerium des Innern* und vom *preußischen Kultusministerium* dem *»Deutschen Sängerbund«* gestifteten *Staatspreise* auf folgende Autoren und Werke verteilt: »Aus deutscher Not«, Oratorium für Soli, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester von *Georg Nellius* (2500 M.); »Der jüngste Tag«, Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester von *Otto Jochum* (2500 M.) »Begleitete und unbegleitete alte Weisen« für Männerchor von *Otto Jochum* (1000 M.); »Schnitter Tod« für gemischten Chor mit Orchester von *Rudolf Ochs* (1000 M.); »Deutsche Messe« von *Georg Nellius* (700 M.); »Ruhr-Zyklus« von *Georg Nellius* (500 M.); Choralmotette für unbegleiteten Männerchor von *Hubert Pfeiffer* (400 M.); Motette für unbegleiteten gemischten Chor von *Hubert Pfeiffer* (350 M.); »Zwei Königskinder« für unbegleiteten gemischten Chor von *Franz Sykora* (350 M.); »Zwei alte Tanzlieder« für unbegleiteten gemischten Chor von *Julius Gatter* (350 M.); »Ein Musikus wollt fröhlich sein« für unbegleiteten Männerchor von *Louis Dité* (350 M.). Die preisgekrönten Kompositionen werden beim deutschen Sängerbundesfest in Frankfurt im Juli zur Aufführung gelangen.

In dem amerikanischen Kompositionswettbewerb für das beste Stück für Laienspieler hat der Wiener Komponist *Hanns Jelinek* den von Mrs. John Hubbard gestifteten Preis von 500 Dollar für sein Musikwerk »Suite für Streichorchester op. 11« erhalten.

Die *Pariser »Association des Amis de l'Orgue«* veranstaltet im Juni 1932 einen Wettbewerb für Orgelkompositionen.

Gemeinsam mit dem Verlagshaus *Ricordi* in *Mailand* hat die Philharmonische Akademie in *Rom* ein Preisausschreiben für Streichquartette, -quintette, Sonaten, Lied- und Chormusik erlassen.

Die nach Chopin benannte Musikhochschule in *Warschau* hat für den März einen Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sämtliche Pianisten und Pianistinnen aller Nationen, soweit sie mindestens 28 Jahre alt sind, teilnehmen können. Wer die von dem Preisgericht vorgelegten Stücke am besten spielt, erhält einen Preis von 15 000 Franken. Der Sieger des Wettbewerbs soll dann im Herbst des Jahres bei dem Chopinfest auf den Balearen in der Stadt Palma di Mallorca als Solist auftreten.

Der aus dem Reinertrag des im Dezember stattgehabten Konzerts zu Ehren Franz Schalks erzielte Fonds von 15 000 Schilling soll jetzt zu einer *Franz Schalk-Stiftung* ausgebaut werden. Zur Erhöhung des Fonds soll auch in diesem Jahr ein großes Konzert veranstaltet werden. Die Stiftung will der *Schaffung von Freiplätzen* an der *Dirigentenschule* der Wiener Akademie dienen.

Die *Internationalen Dirigenten-* und *Musikerkurse* in *Salzburg* finden in der Zeit vom 3. Juli bis 3. September statt.

»Das Tonwort«, bisher bei Meyer in Detmold, ist an *Henry Litolff's Verlag* in Braunschweig übergegangen. Es führt künftig den Titel *»Musikalische Volksbildung«* und wird von *Markus Koch* herausgegeben. Die Schriftleitung liegt nach wie vor in den Händen von *Frank Bennedik* und *W. Stolte.*

Carl Bamberger hat mit großem Erfolg mehrere Orchesterkonzerte der Moskauer und der Leningrader Philharmonie, wie auch im Rundfunk in Moskau und Kiew dirigiert.

Marie von Bülow beging ihren 75. Geburtstag. Als gefeierte Schauspielerin hat sie von 1878 bis 1884 in Karlsruhe, Hamburg, Berlin, Hannover und Meiningen gewirkt, wo sie *Hans von Bülow* kennen lernte. Als seine Gattin begleitete sie ihn durch ein Jahrzehnt der Triumphe und des Leidens. Nach Bülows Tod widmete sich Marie von Bülow der Aufgabe, ein Denkmal seiner geistigen Persönlichkeit aufzurichten: 1895 bis 1908 erschienen, von ihr herausgegeben, acht Bände seiner Briefe und Schriften.

An die Staatliche akademische Hochschule für Musik wurde *Carl Clewing* für das Fach Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimmorgane an die Stelle des verstorbenen Professor Schaefer berufen.

Frederic Delius, Schöpfer der »Lebensmesse« und anderer sinfonischer Werke, sowie mehrerer Opern und Kammermusikwerke, seit Jahren blind und gelähmt, beendete sein 70. Lebensjahr.

Edward J. Dent wurde zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Sitz Basel, als Nachfolger Peter Wagners gewählt.

Karl Gustav Fellerer, Privatdozent für Musikwissenschaft und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars an der Westfälischen Wilhelmsuniversität in *Münster i. W.*, erhielt einen Ruf an die Universität *Freiburg* (Schweiz) auf den Lehrstuhl des verstorbenen Peter Wagner.

Martin Frey, bekannt als Komponist von Liedern und Klavierwerken, angesehener Kritiker in Halle a. d. S. und langjähriger Mitarbeiter der »Musik«, beging seinen 60. Geburtstag.

Gustav Havemann, der ausgezeichnete Geiger, vollendete sein 50. Lebensjahr.

Fritz Heitmann ist als Nachfolger Walter Fischers zum Organisten des Berliner Doms berufen worden. Heitmann, Schüler Straubes und Regers, ist seit 1918 Organist an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin, sei 1923 Lehrer an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Hermann Irmer, neben Schuricht Dirigent des Wiesbadener Kurorchesters, tritt in den Ruhestand.

Paul Juon, als Tonsetzer wie Lehrer hochgeschätzt, feierte jüngst seinen 60. Geburtstag.

Sigfrid Karg-Elert ist vom Präsidenten der Akademie für Kunst und Wissenschaft in *New York* die *Ehrenmedaille* des Instituts verliehen worden.

Wilhelm Kempff wurde zum ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin gewählt.

Zoltán Kodály wurde von der Akademie Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitglied gewählt.

Josef Krips vom Badischen Landestheater in

Karlsruhe ist als Kapellmeister an die *Wiener Staatsoper* verpflichtet worden.

Willi von Moellendorff, der vielseitig begabte Komponist, beendete sein sechstes Lebensjahrzehnt.

Hans Joachim Moser hat die Herausgabe der »Zeitschrift für Schulmusik« unter Mitwirkung der bisherigen Herausgeber übernommen.

Elly Ney hat eine Konzertreise nach *Spanien* unternommen und in Madrid, Porto, Toledo und Valencia begeisterte Aufnahme gefunden. Sie wurde für eine Tournee durch Südamerika verpflichtet.

Im Bachsaal veranstaltete die *Palucca* einen Tanzabend. Er war, wie immer, ein Ereignis. Nur schade, daß sie ihre früheren Tänze zu oft wiederholt, so bietet das Programm dem ständigen Besucher ihrer Vorführungen wenig Neues. Aber auch bei diesem Tanzabend war wiederum der Höhepunkt das »Ferne Schwingen« mit seinen wundervollen und bezaubernd schönen Bewegungen und seiner zarten Anmut.

Gregor Piatigorsky konzertiert gegenwärtig in Amerika; sein erstes Auftreten fand in Washington statt.

Emil Sauer hat die Leitung einer Meisterschule an der Staatsakademie in Wien übernommen.

Alfred Sittard errang mit seinen Orgelkonzerten in Moskau und Leningrad starken Beifall.

Die königliche Akademie in Florenz hat den Wiener Pianisten *Eduard Steuermann* in die Reihe ihrer Mitglieder aufgenommen.

Karol Szreter hat eine Konzertreise angetreten, die ihn nach England, Finnland, Österreich und Italien führen wird.

Helene Wildbrunn wurde zum Professor der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt.

Kurt von Wolfurt hat dem Verlag *Bote & Bock* eine Reihe von Liedern übergeben, darunter einen geschlossenen Zyklus von *17 Goetheliedern* (mit Titellithographie von Max Slevogt), die auch einzeln erschienen sind. Außerdem erschien beim gleichen Verlag soeben ein Chorwerk »*Hymne an die Freiheit*« (für gemischten Chor, Altsolo, Orchester), für die Wolfurt von der Preußischen Akademie der Künste einen Staatspreis erhielt. Die Uraufführung der »Hymne an die Freiheit« findet in Prag auf einer Goethefeier statt.

TODESNACHRICHTEN

Tilly Cahnbley-Hinken † in Würzburg im Alter von 51 Jahren. In den letzten zehn Jahren war sie Lehrerin für Gesang am Würzburger Staatskonservatorium.

Der Dirigent des Utrechter Städtischen Orchesters *Evert Cornelis* † im 46. Lebensjahr.

In Piacenza † der Tenor *Cristalli*, einer der ersten italienischen Verkörperer Wagnerscher Gestalten.

Im Alter von 68 Jahren † in *Kopenhagen* der dänische Komponist und Kapellmeister *Olfert Jespersen*, der als Schöpfer einer großen Anzahl von Liederkompositionen bekannt geworden ist.

Franz Mannstädt, hochbegabter Pianist und Dirigent, einst Bülows Nachfolger in Meiningen, von 1884—1887 Leiter der populären Konzerte der Berliner Philharmoniker, seit 1897 Hofkapellmeister in Wiesbaden, in welcher Stellung er 27 Jahre verdienstvoll tätig war, † 80jährig in Wiesbaden.

Hermann Müller, langjähriger Führer des Cäcilienvereins, regsamer Schriftsteller, hervorragender Gelehrter und Lehrer, einst Schüler Haberls, † zu Paderborn.

Rosa Papier-Paumgartner, die einst berühmte Opernsängerin, von Wilh. Jahn 1881 entdeckt, in Sopran- wie Altpartien gleich bedeutend, aber nur acht Jahre der Wiener Hofoper angehörig, später gesuchte Lehrmeisterin, Mutter Bernh. Paumgartners, † 73jährig in Wien.

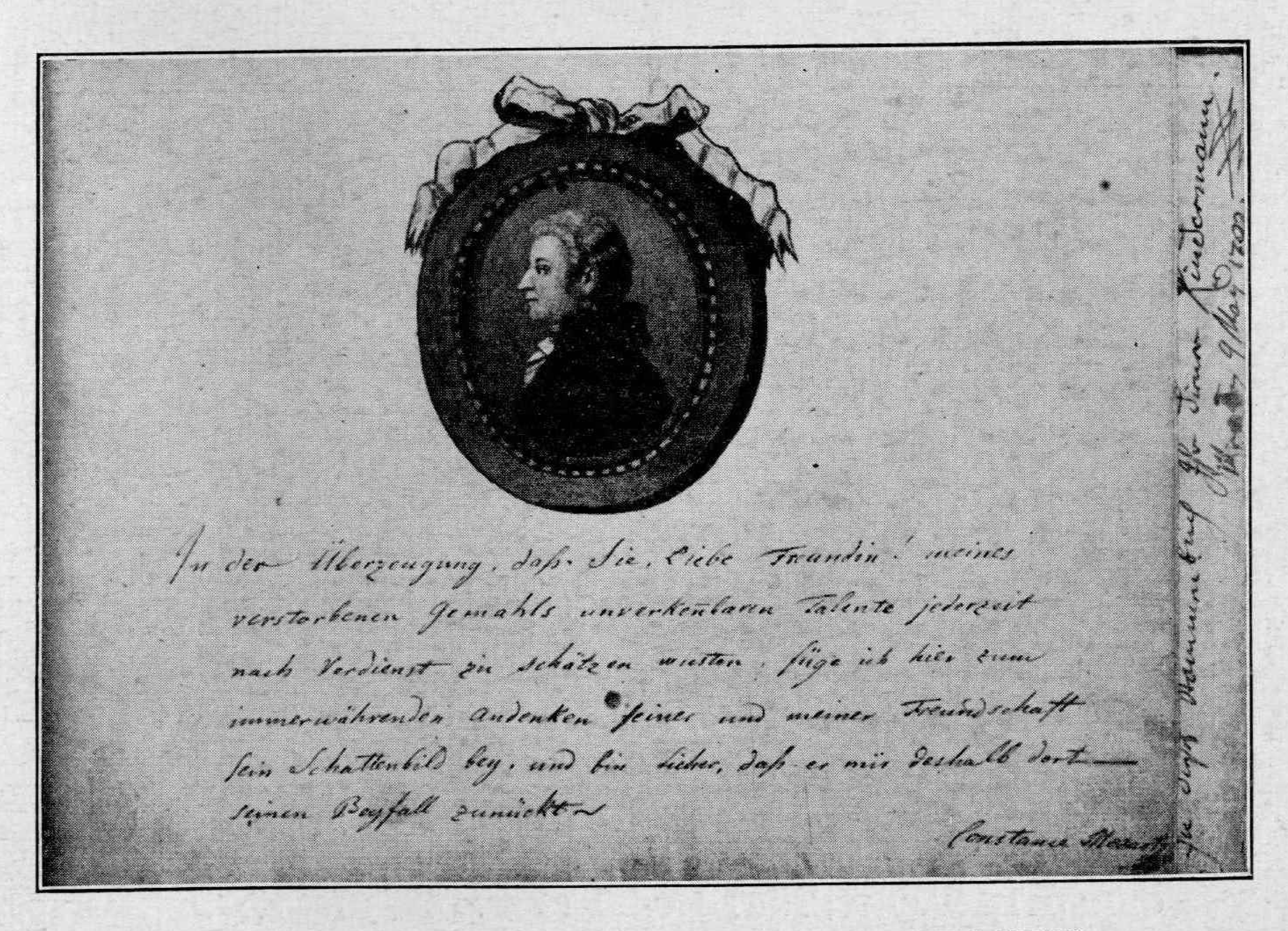
Max Stange, Ehrenchormeister des Erkschen Männergesangvereins Berlin und Ehrenchormeister des Berliner Sängerbundes, † im 76. Lebensjahr. Er studierte 1877—1881 an der Hochschule für Musik in Charlottenburg, wo er 1881 Lehrer wurde. 41 Jahre lang hatte er dieses Amt bekleidet. Den Erkschen Männergesangverein leitete er vom Juni 1901 bis Juni 1931.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ADRESSENTAFEL



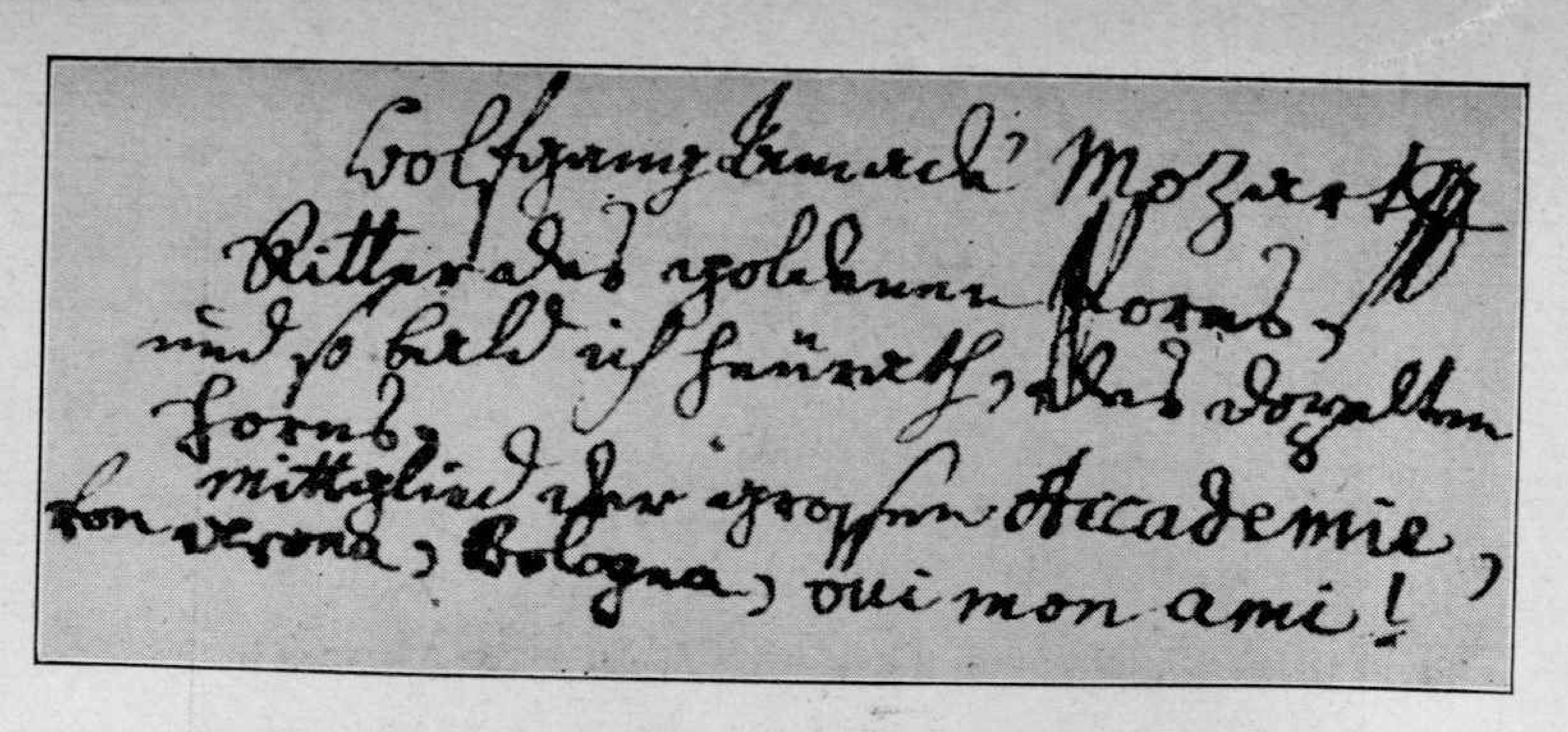
M O Z A R T
Nach einem unvollendeten Ölgemälde von Joseph Lange,
dem Schwager des Meisters (1782)



In der Überzeugung, daß Sie, Liebe Freundin! meines
verstorbenen Gemahls unverkenbaren Talente jederzeit
nach Verdienst zu schätzen wusten, füge ich hier zum
immerwährenden Andenken seiner und meiner Freundschaft
sein Schattenbild bey, und bin sicher, daß er mir deshalb dort
seinen Beyfall zunickt

Constance Mozart

MOZARTBILDCHEN MIT KONSTANZES EINTRAGUNG
Aus dem Stammbuch der Mozartschülerin Babette Ployer
(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)



Wolfgang Amadè Mozart
Ritter des goldenen Sporns
und so bald ich heurath, des doppelten
Horns,
mitglied der grossen Academie
von verona, bologna, oui mon ami!

UNTERSCHRIFT MOZARTS MIT EINEM GEREIMTEN ANHANG

à Madselle Rosalie joli.

Ich sag dir tausend danck mein liebste Sallerl,
und trincke dir zur ehr ein ganzes schallerl,
Coffé und dan, auch thee, und limonadi,
und tunck ein, ein stangerl Pomadi
und auch — — auweh, auweh, es schlägt just drey,
und wers nit glauben will, — der ist — — ein frex.

die fortsetzung folgt nächstens.

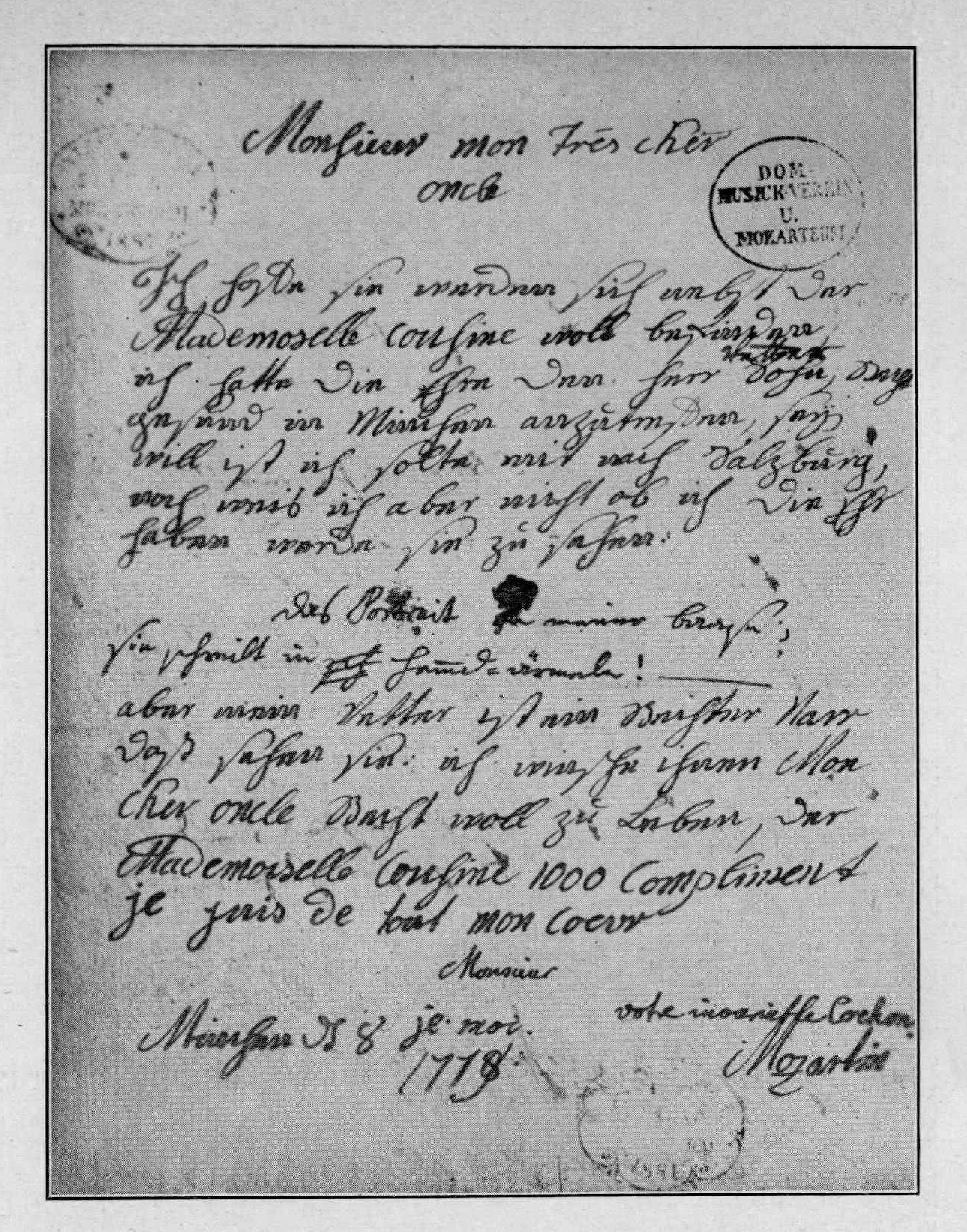
SCHERZGEDICHT MOZARTS AN DIE SALZBURGER ROSALIE

an H: von Hefner.

ich hoffe wir werden sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler freund.
ich hoffe sie werden gesund seyn, und nicht wie seyn ein Steinfreund,
sonst bin ich ihnen fliegenfreund
oder gar wanzenfreund
also ich rathe ihnen bessere verse zu machen, sonst komm
ich meiner lebtag zu salzburg nicht mehr in Dom,
denn ich bin gar capax zu gehen nach Constant=
inopel die doch allen leuten ist bekandt
hernach sehen sie mich nicht mehr, und ich sie auch nicht, aber
wenn die pferd hungrig sind, gibt man ihnen einen haber
leben sie wohl ich bin zu aller zeit
... ich toll von nun an bis in Ewigkeit

GEREIMTE NACHSCHRIFT MOZARTS AN DEN JUGENDFREUND H. W. v. HEFNER

(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)



Monsieur mon très cher oncle

[illegible]

je suis de tout mon coeur

Monsieur

München d. 8 de nov. 1778

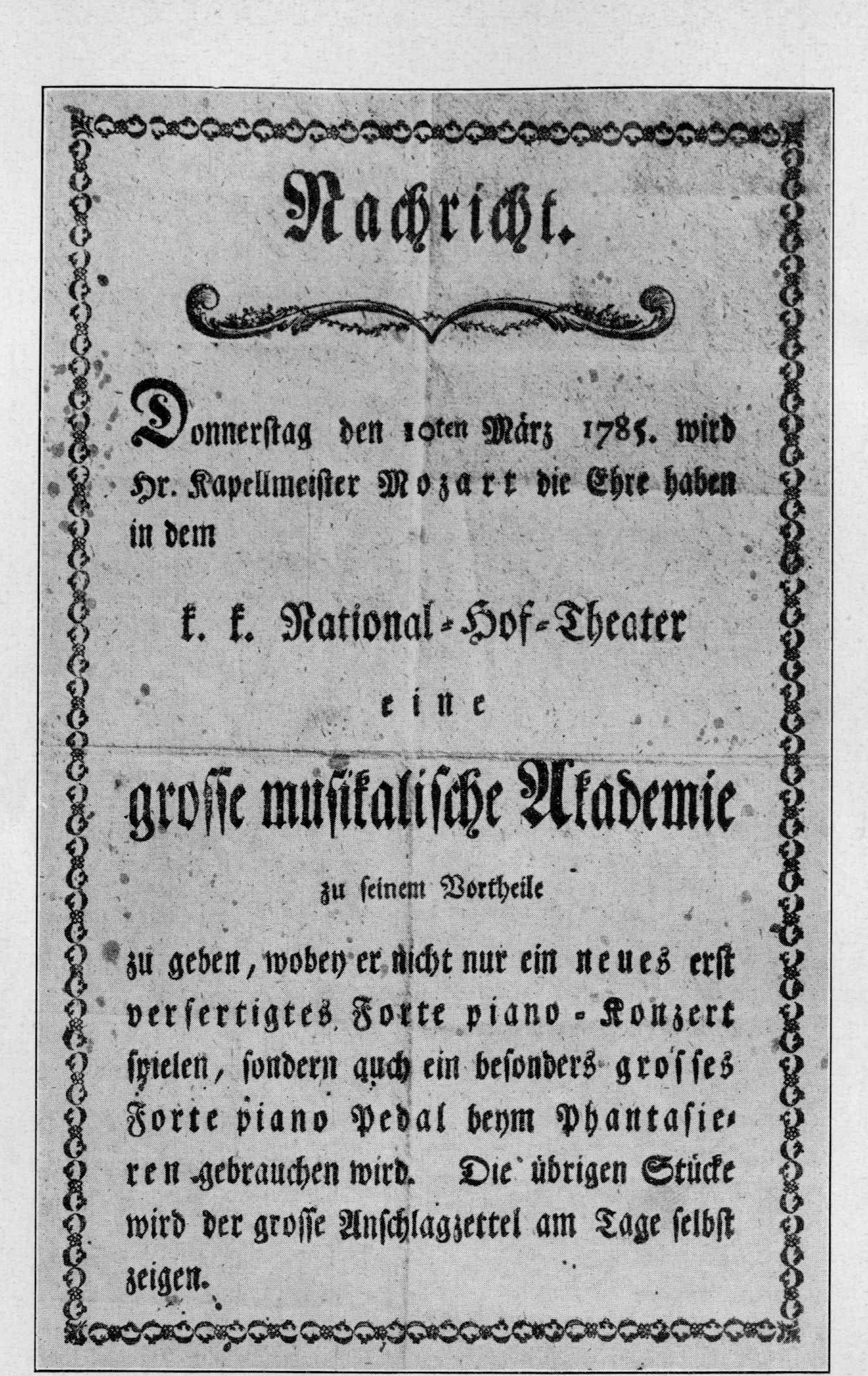
Mozartin

BRIEF DES AUGSBURGER BÄSLE AN LEOPOLD MOZART
mit scherzhaften Randglossen Wolfgangs



EINLASS-KARTE
ZUM
CONCERT
von
W. A. Mozart

EINLASSKARTE ZU EINER KONZERTVERANSTALTUNG MOZARTS
im Wiener Augarten
(Mit Erlaubnis des Mozarteums zu Salzburg)



Nachricht.

Donnerstag den 10ten März 1785. wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben in dem

k. k. National-Hof-Theater

eine

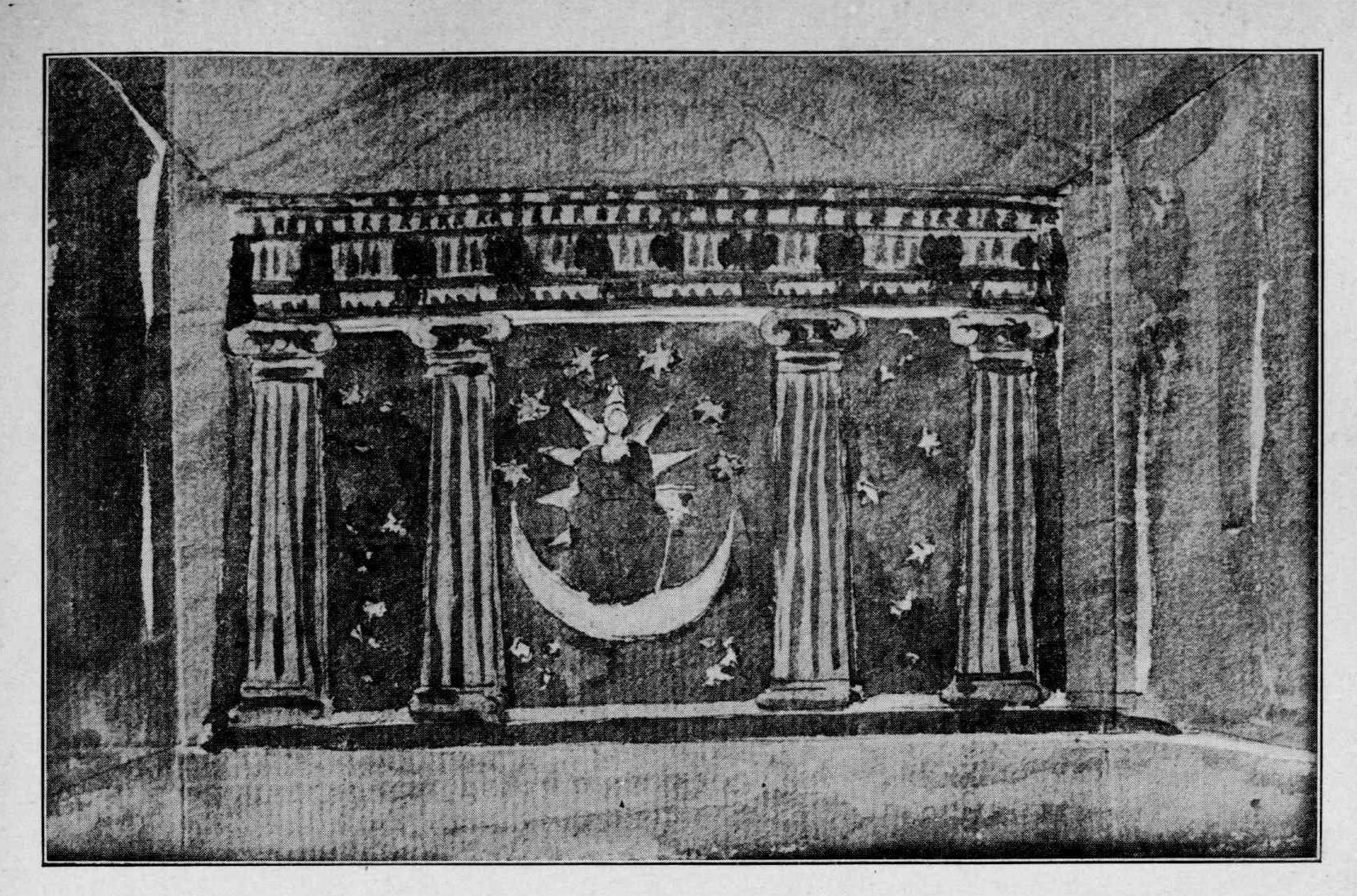
grosse musikalische Akademie

zu seinem Vortheile

zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst verfertigtes Forte piano-Konzert spielen, sondern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird. Die übrigen Stücke wird der grosse Anschlagzettel am Tage selbst zeigen.

ORIGINALZETTEL DER ANKÜNDIGUNG EINER MOZART-AKADEMIE IM K. K. HOFTHEATER. Wien am 10. März 1785

(Mit Erlaubnis des Mozarteums in Salzburg)



HANDKOLORIERTE ZEICHNUNG GOETHES »KÖNIGIN DER NACHT«

KOSTÜMIERUNG ZUR WEIMARER ZAUBERFLÖTE. Zeichnung von M. Kraus

(Mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)



Canon von W. A. Mozart.

Moderato.

Dirigent. — Nun begiñt das Fest der Mai-en, die er-ste Gei-ge, sie fängt al-so an: *Falset.* dai dai dai dai dai dai dai dai

Viol. I. — dai dai dai dai …

Viol. II. — dai dai dai dai dai

Dirig. — Die zweite Gei-ge, sie fängt al-so an: *Falset.* dai dai dai dai dai … Die

Viol. I. — dai dai …

Viol. II. — dai dai …

Viola. — da da da da da …

Dirig. — Bratsche die fängt al-so an: da da da da da … Die Bässe fan-gen al-so an: etc.

Bassi. — da da da da da da

Flauto. — la la la

Oboe I e II. — la la la la la

Fagotto I e II. — la la la la la

Corno I e II. — la la la la la

Clarino I e II. — la

Timpani. — la

Canon von Joseph Haydn.

Maestoso.

Dirigent. — Meine Her-ren lasst uns jetzt ei-ne Sinfonie aufführen, die er-ste Gei-ge folge pünktlich mir: *Falset.* da da da da

Viol. I. — da da da da …

Viol. II. — da da da da …

Dirig. — Die zweite Gei-ge fol-ge pünktlich mir: *Falset.* da da da da … Die Bratsche folge pünktlich mir

Viol. I. — da da da da …

Viol. II. — da da da da …

Viola. — da da da da …

Bassi. — da da da da

Dirig. — da da da da … Die Bässe folgen pünktlich mir: da da da da … Die Flöte etc.

Flauto. — la la la la

Oboe I e II. — la la la

Fagotto I e II. — la la la

Corno I e II. — la la la la

Clarino I e II. — la

Timpani. — la

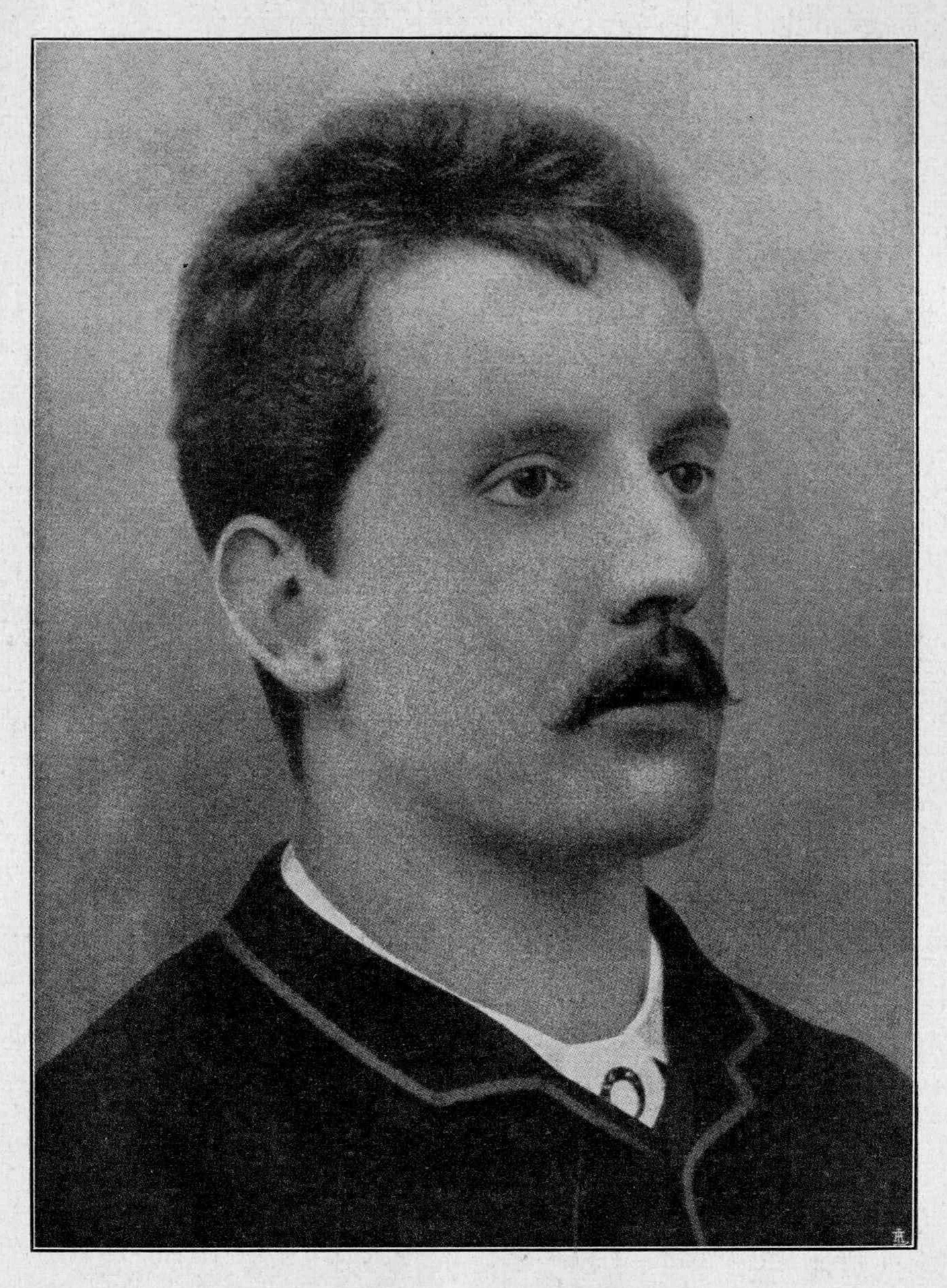
NB. Die Geigen, Flöte, Oboen und Trompeten müssen weibliche Stim̃en seyn, oder von Mäñern im Falset gesungen werden.

Bemerkung. Eine jede eintretende Stim̃e singt immer dieselben zwei Takte. Der Dirigent fängt an, und singt bis zum Eintritt der ersten Violine, fällt dann mit den 6ten Achtel oder 4ten Viertel des 2ten Takts wieder ein. "die zweite Geige folge pünktlich mir" und fährt auf diese Weise mit den übrigen Instrumenten fort bis zu den Pauken. Sobald das ganze Orchester eingetreten ist, lässt er nach Belieben die zwei Takte einige Mal wiederholen und tritt dann mit vollem Takte bei der Wiederholung ein mit: Halt!

ZWEI SCHERZKANONS VON MOZART UND HAYDN



DAS WIEDERGEFUNDENE WOHNHAUS MOZARTS IN WIEN
mit dem Garten, in dem der Meister 1787 seinen Starl begrub



GIACOMO PUCCINI

Jugendbildnis

Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin



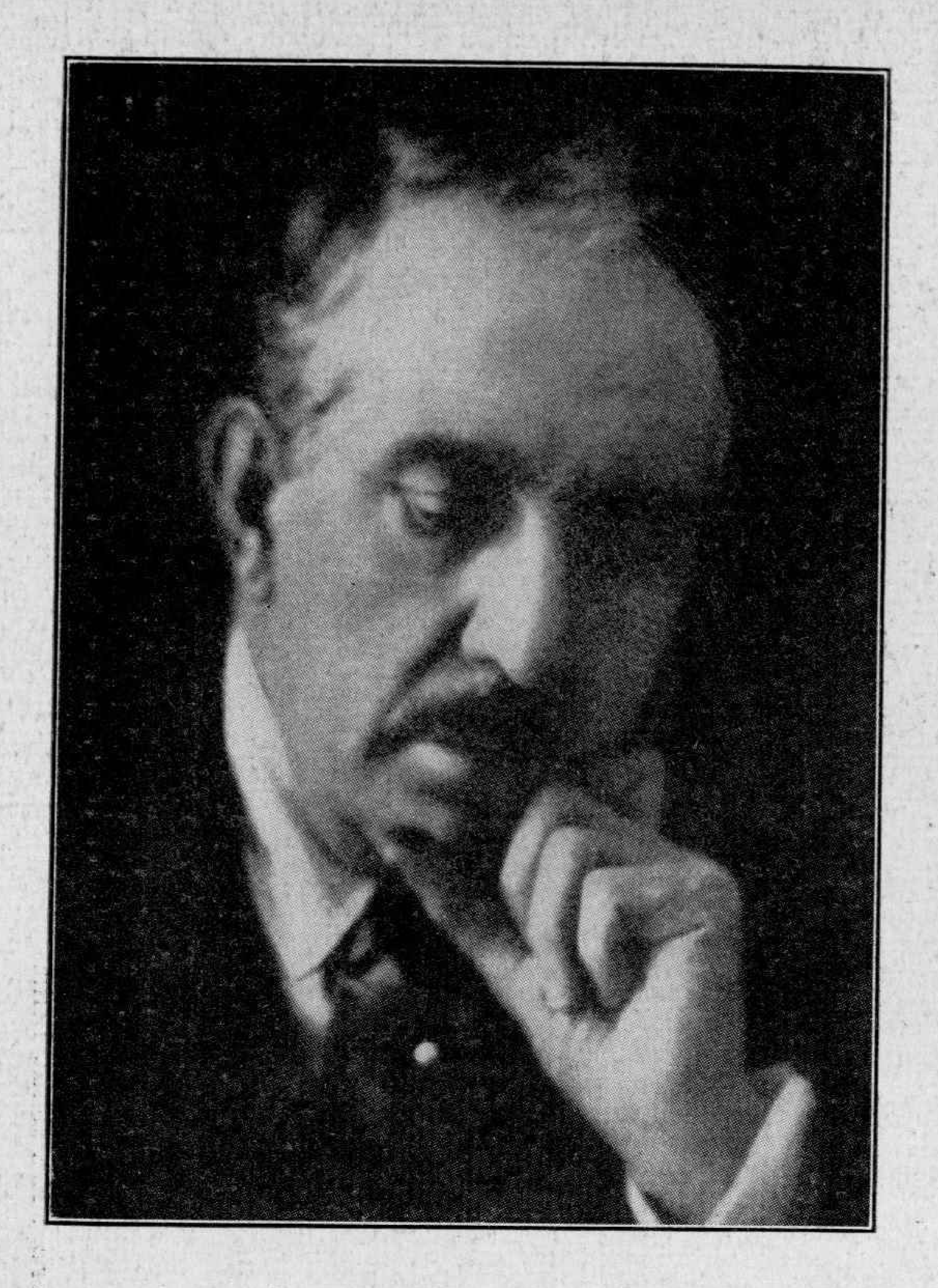
Puccini-Karikatur von Enrico Caruso

Entwurf zum Gianni Schicchi Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin

Skizze zur Turandot

Puccinis letzter Brief

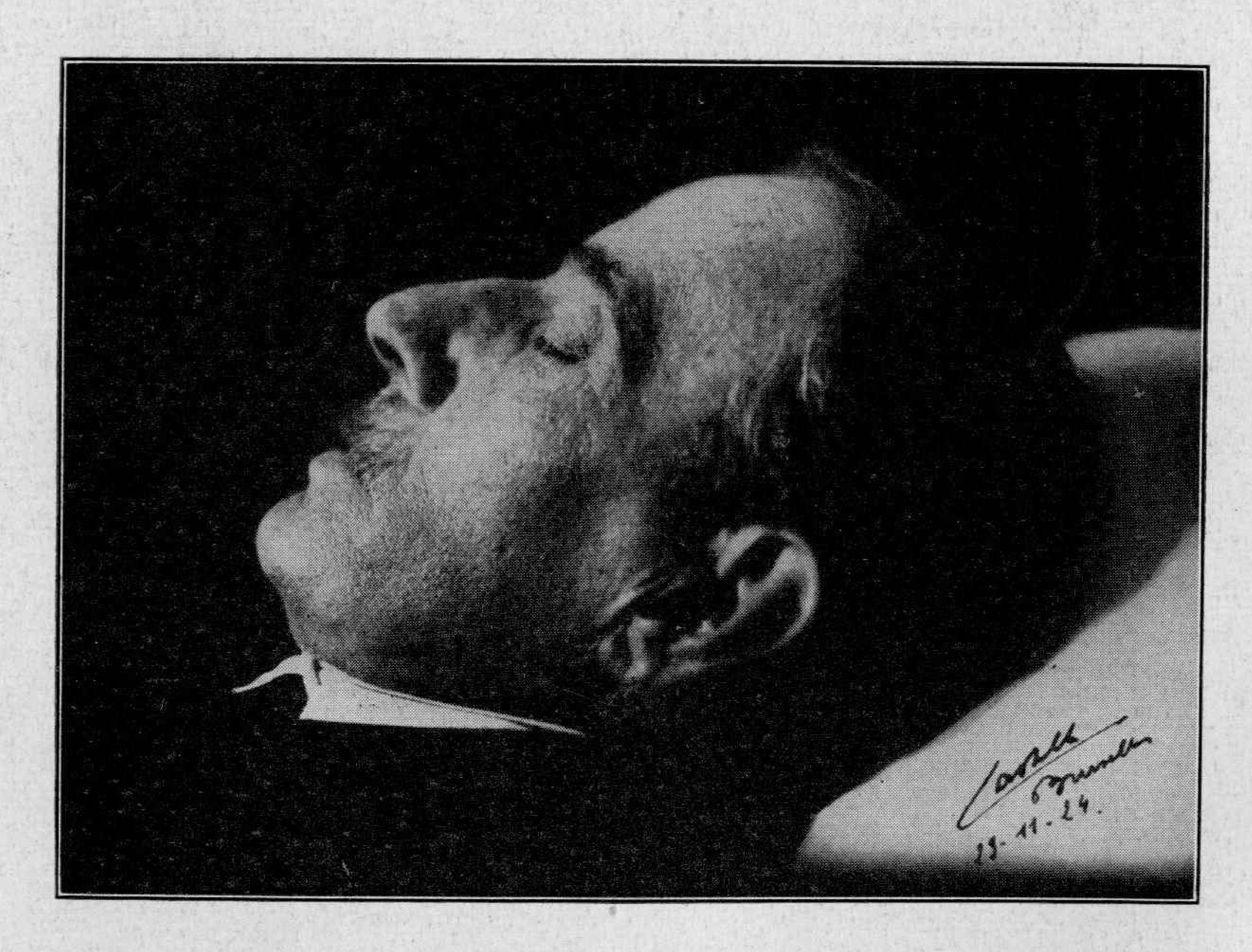
Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin



Puccinis letztes Bildnis

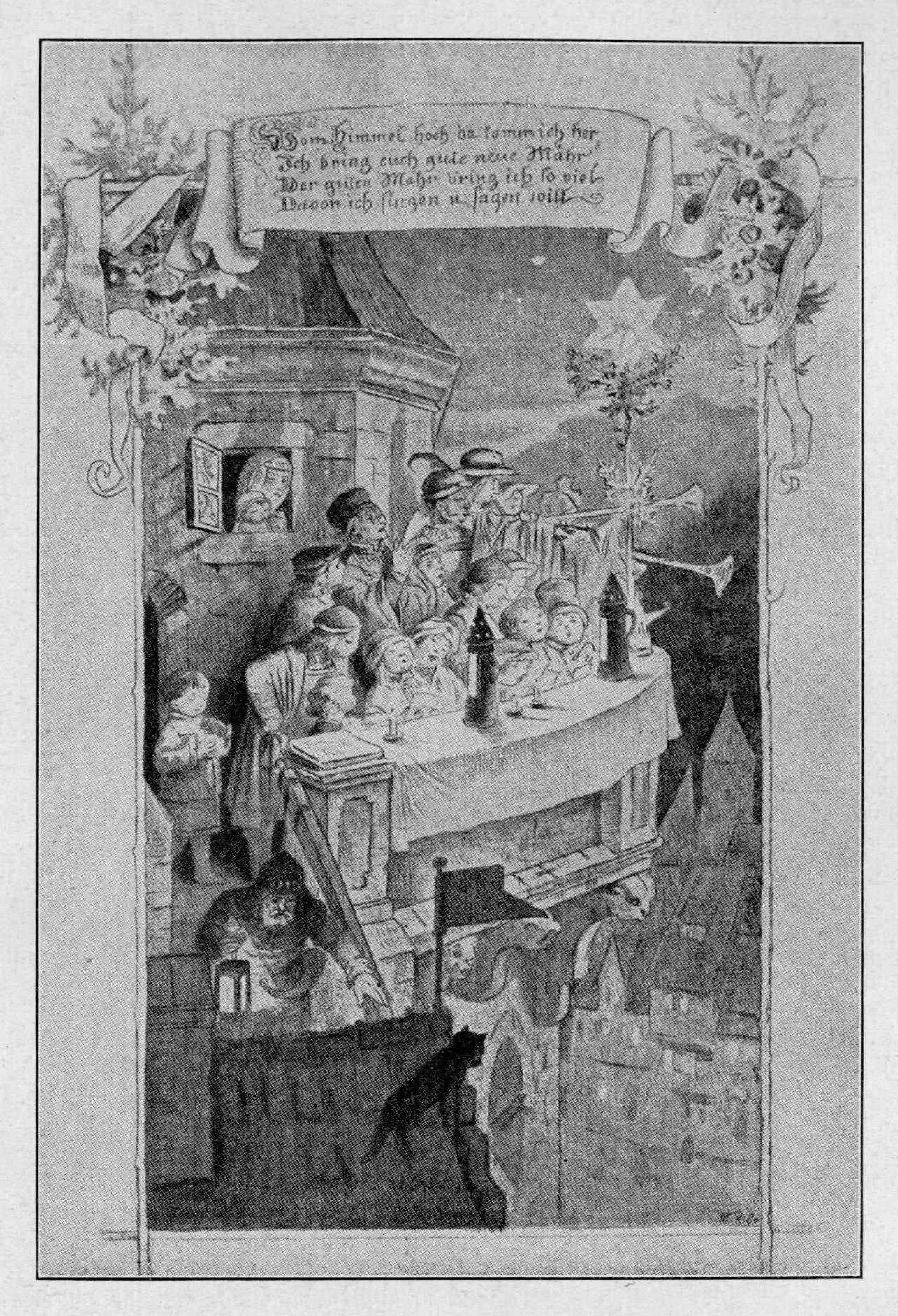


Der fünfzigjährige Puccini



Puccini auf dem Totenbett

Aus: Richard Specht, Puccini. Verlag: Max Hesse, Berlin



LUDWIG RICHTER
Ehre sei Gott in der Höhe
1855
DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER



VIVARINI
Anbetung



PERUGINO
Anbetung der Könige



PIERO DELLA FRANCESCA
Weihnacht



FIORENZO DI LORENZO
Anbetung

DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER



Aus: HEURES BERRY
Die Verkündigung der Hirten (1409)



ARTESISCH
Die Geburt Christi (15. Jahrh.)

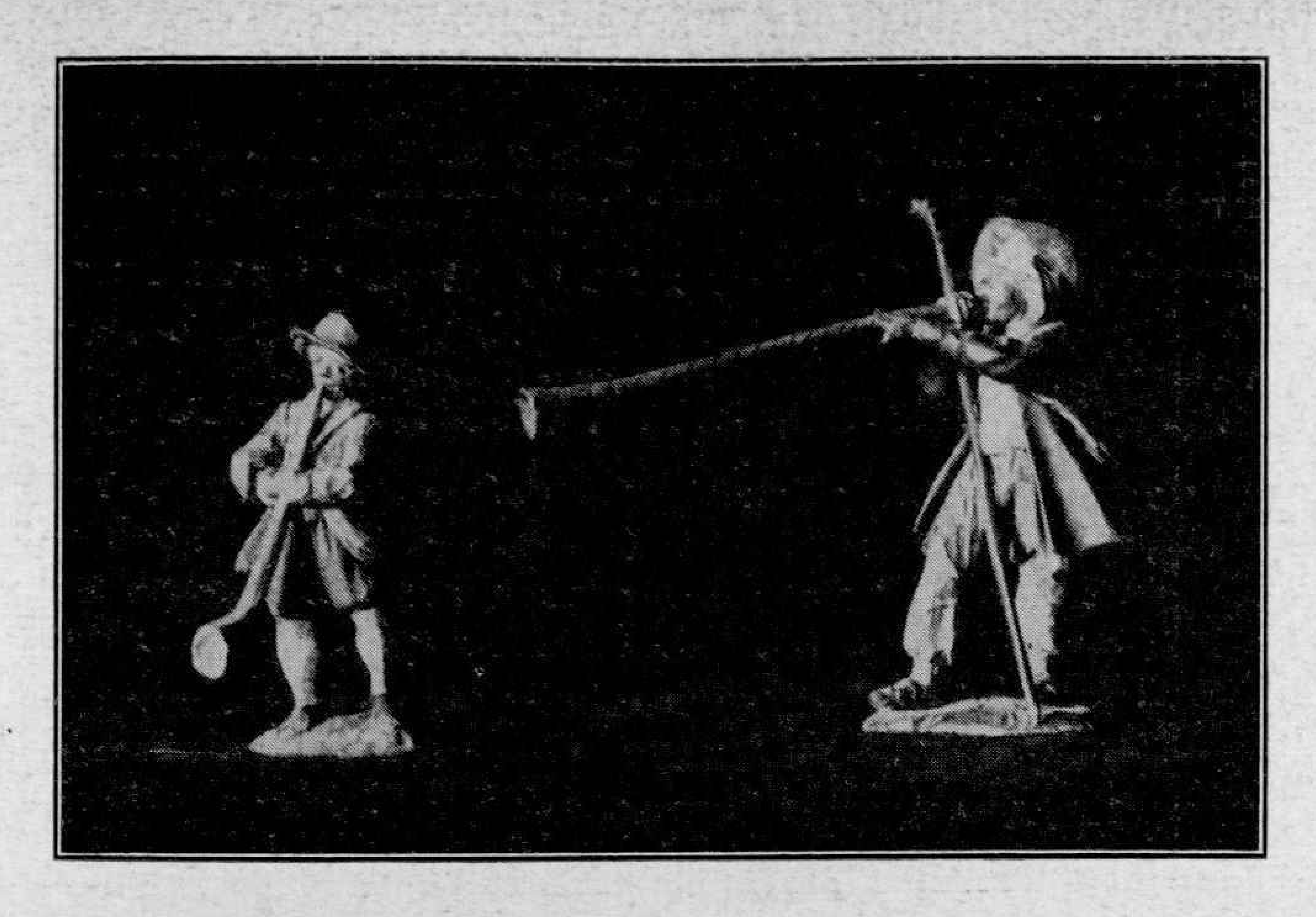


MATHIAS GRÜNEWALD
Vom Isenheimer Altar



HAMBURGER KURRENDE
18. Jahrhundert

DIE WEIHNACHTSMUSIK DER MALER



Zwei das Wurzhorn blasende Hirten
Krippe aus Thaur (Tirol) um 1780



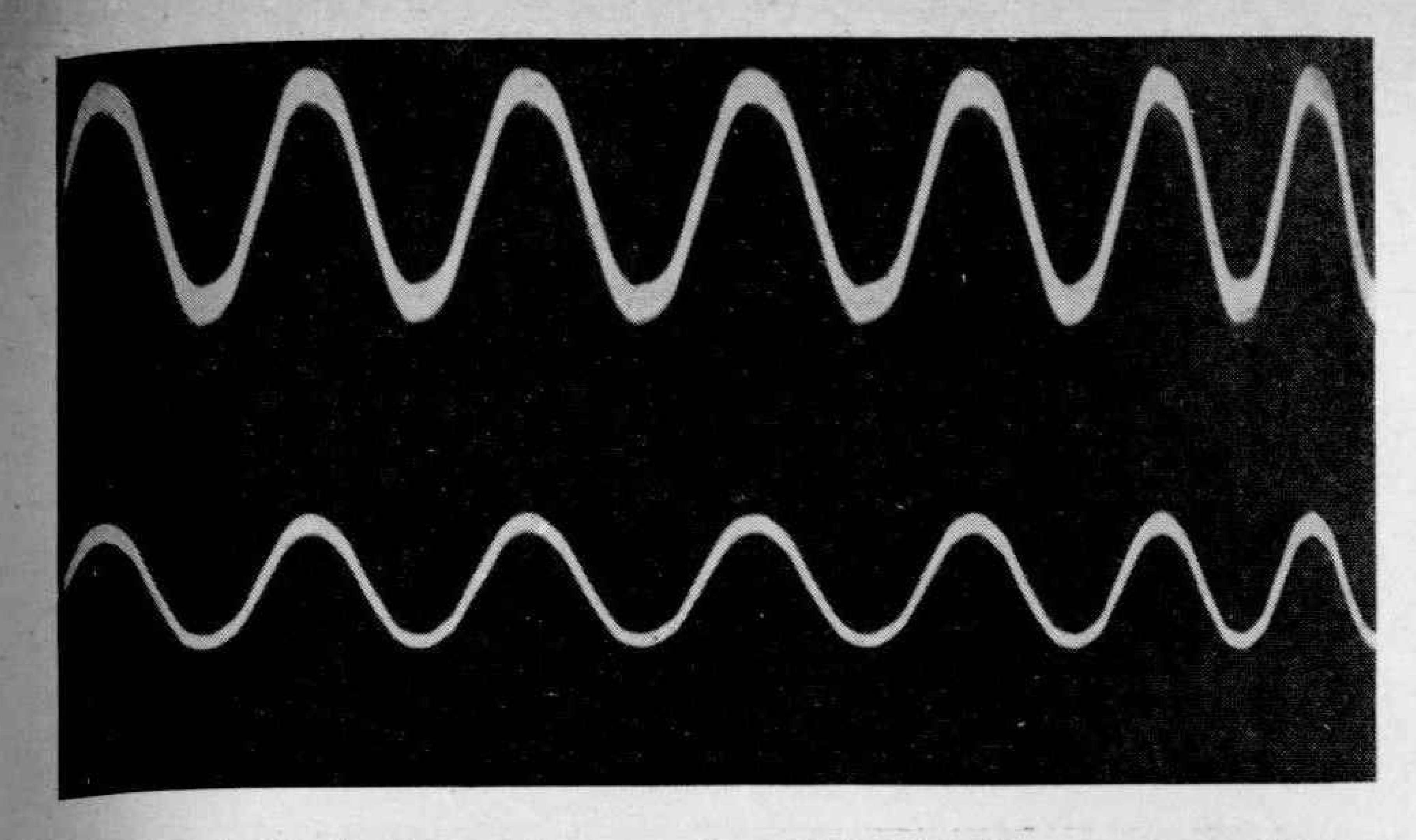
Dudelsack blasender Hirt
Krippe aus Thaur (Tirol) um 1780



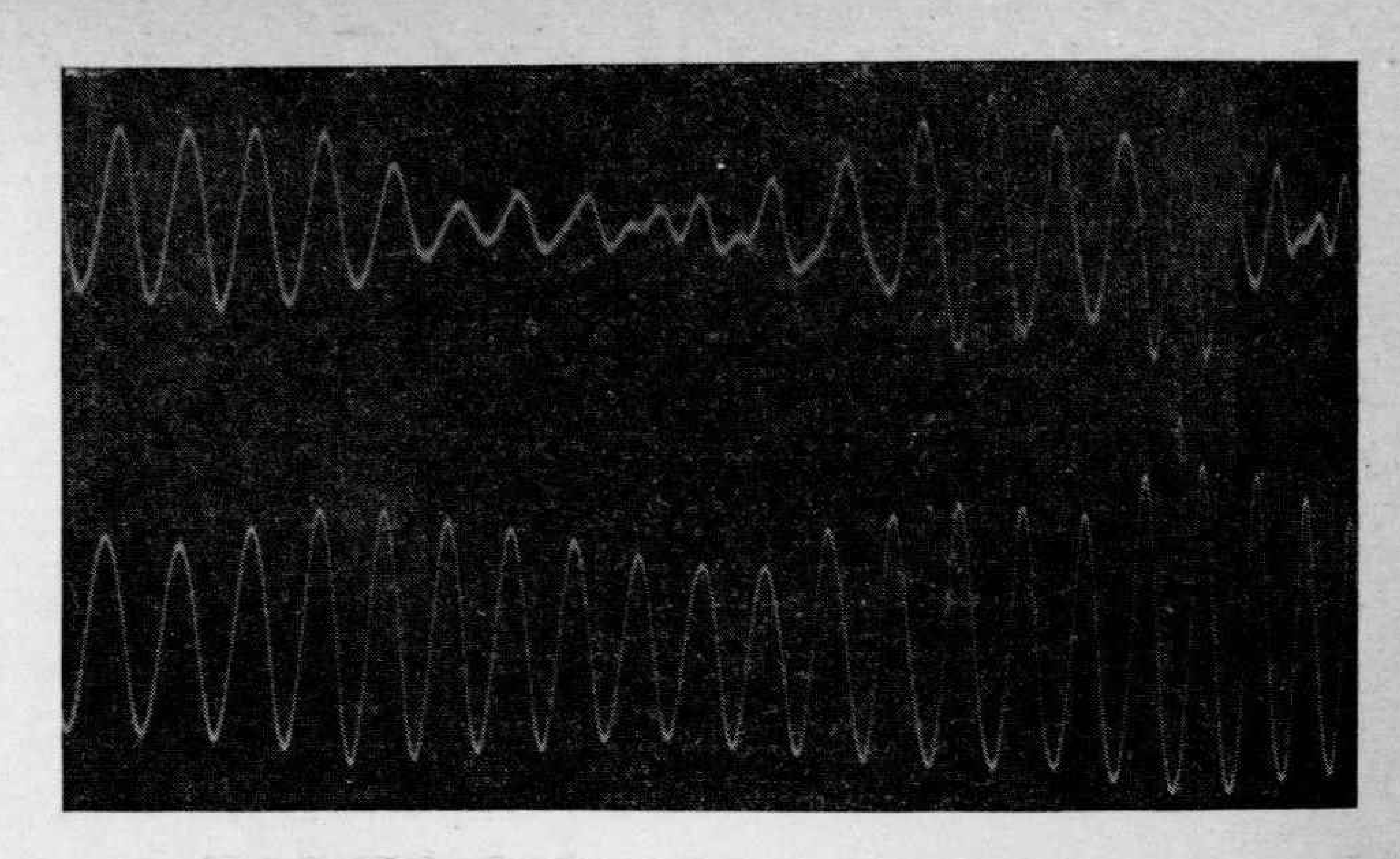
Dreikönigssänger in Gaming (Niederösterreich)
1931



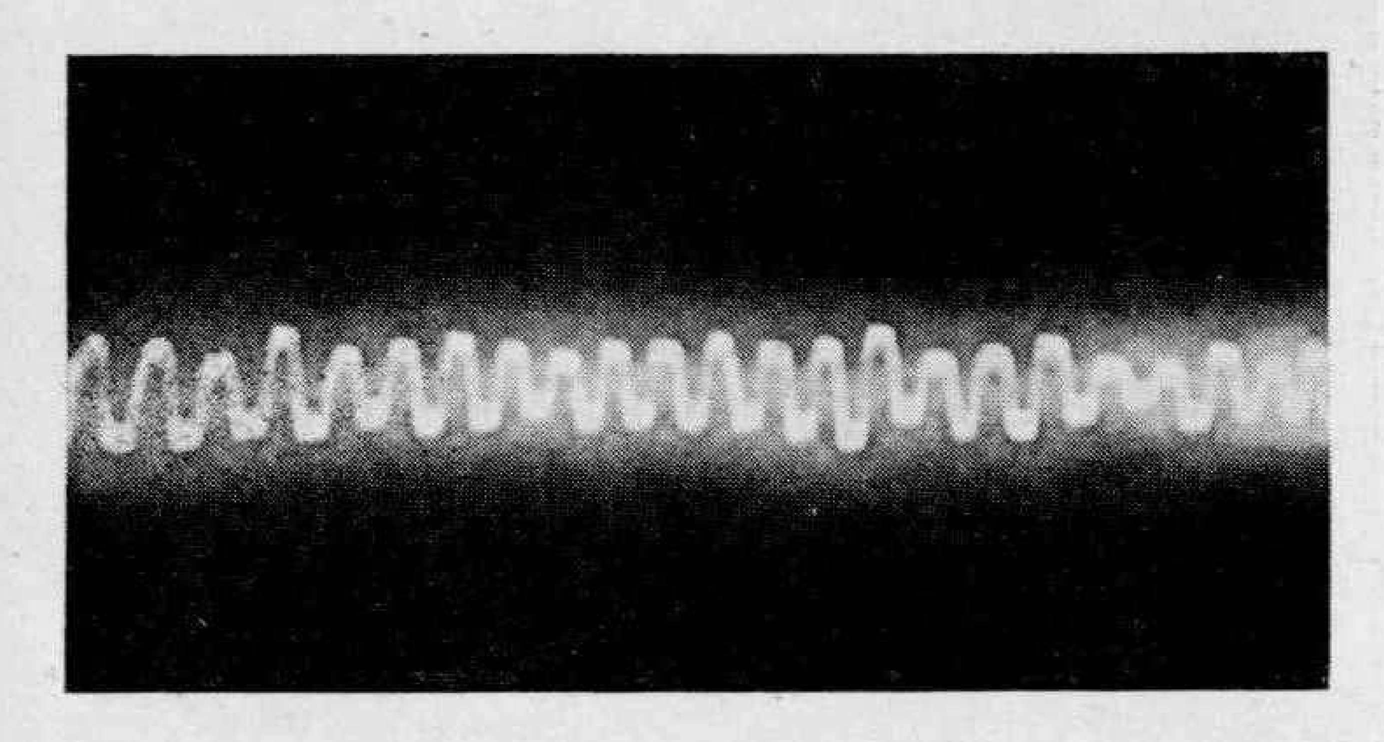
Schlesische Krippenfiguren um 1840



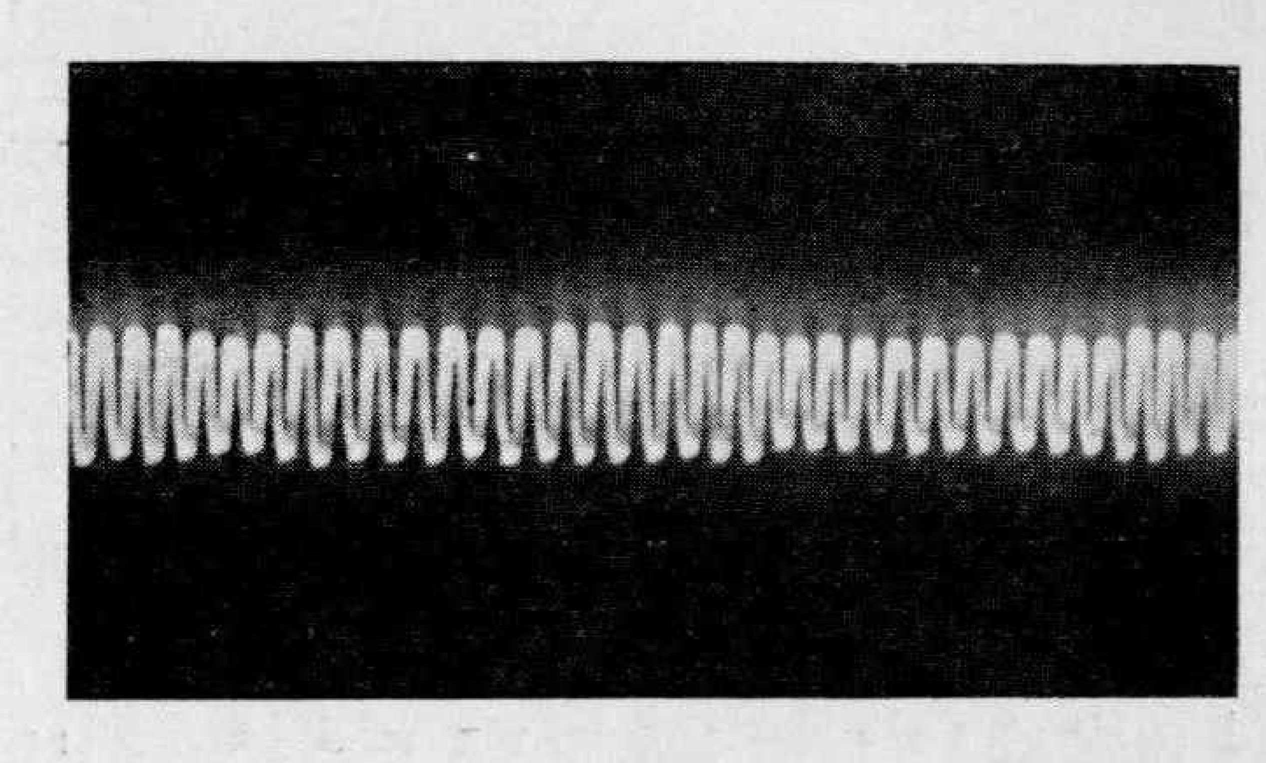
1. Zwei Wechselstromkurven des tiefen Baßtons mit 50 Hertz (Hertz-Schwingungen pro Sekunde). Oben große Amplitude (Tonstärke) — unten kleine Tonstärke



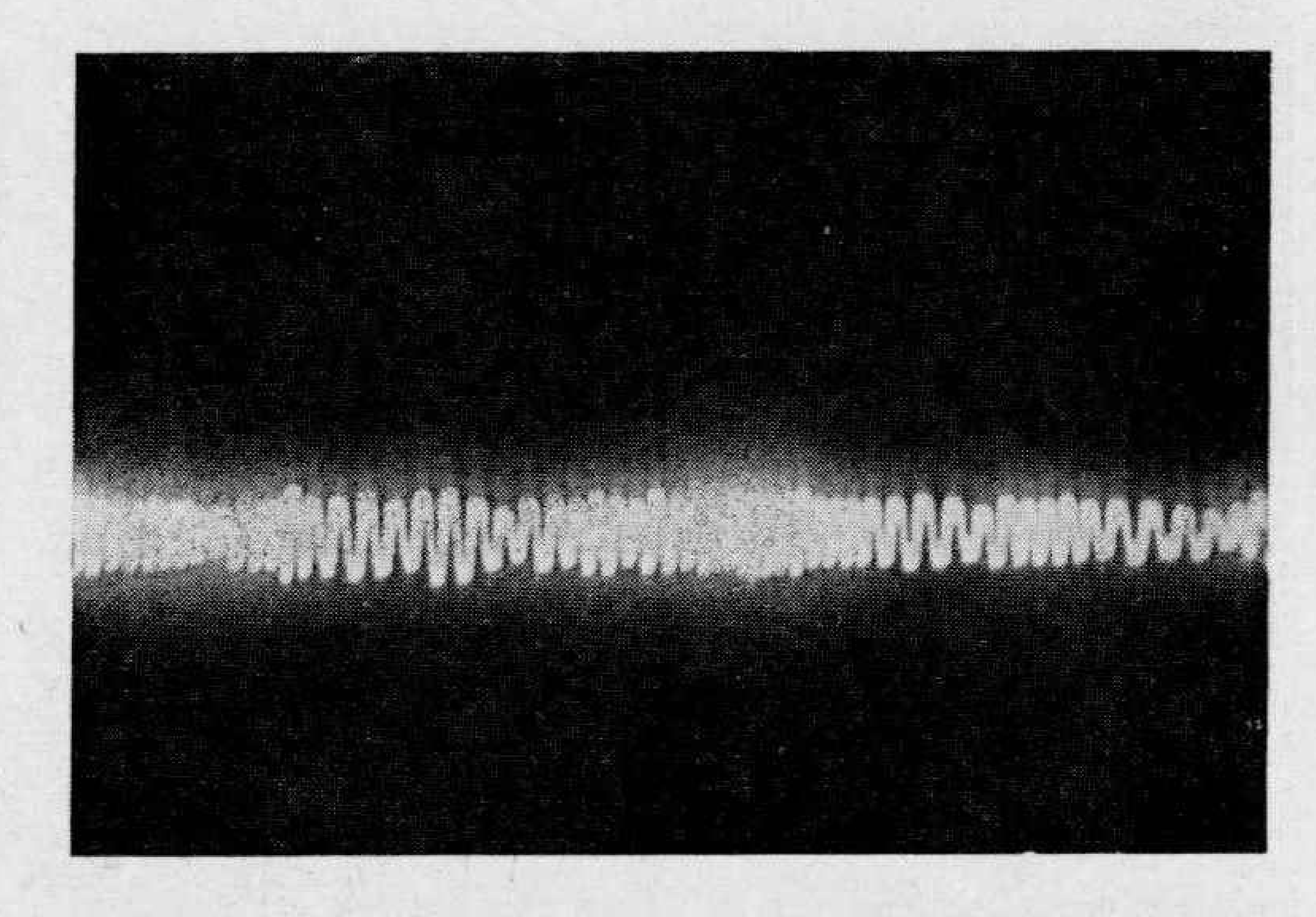
2. Wieder ein Ton von 50 Hertz: Oben von einer Stahlplatte, unten von einer großen Orgelpfeife erzeugt



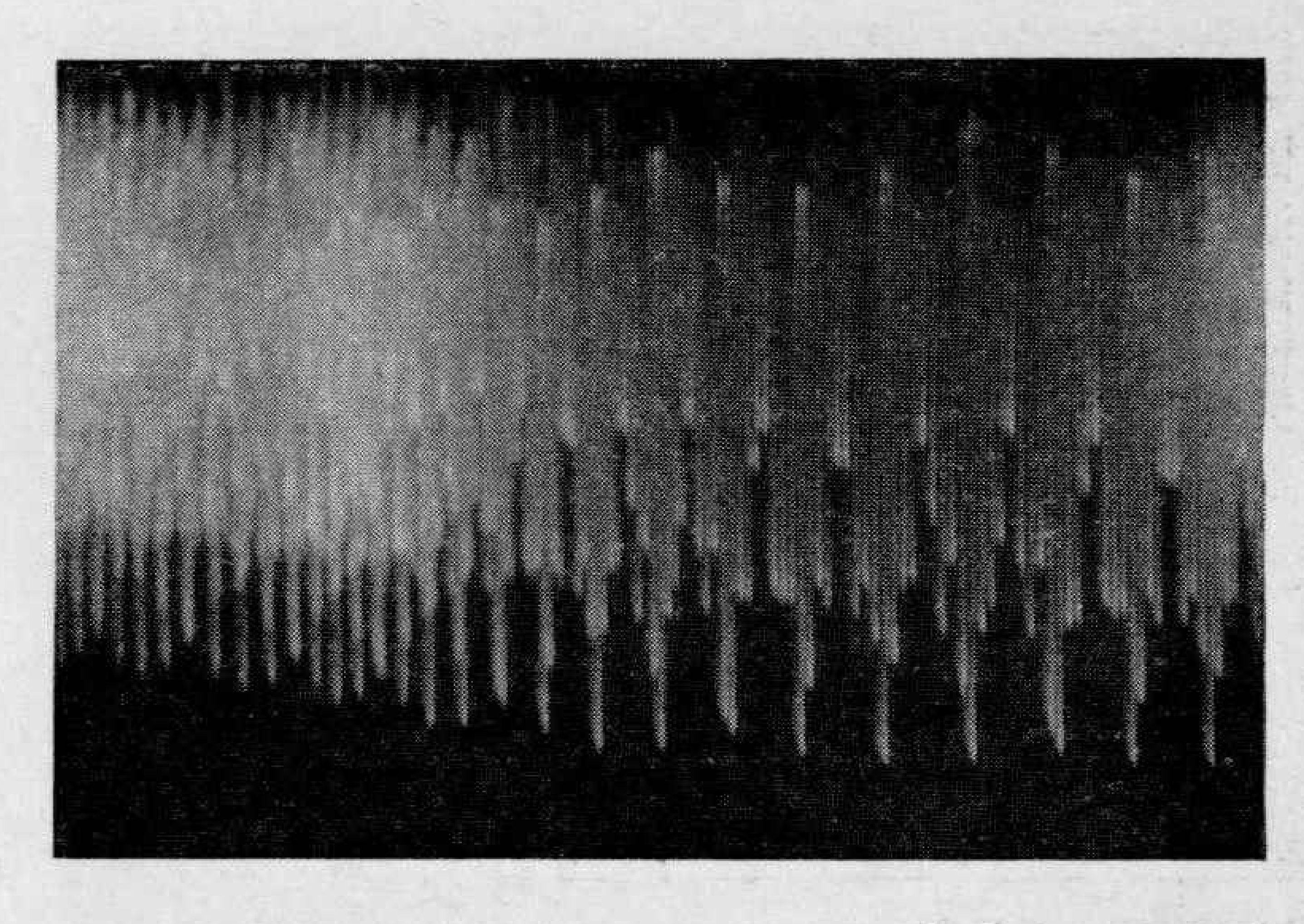
3. Eine Dame pfeift mit dem Mund auf dem Ton a^1 = 435 Hertz (Zeitmaßstab wegen photographischer Deutlichkeit auseinandergezogen!)



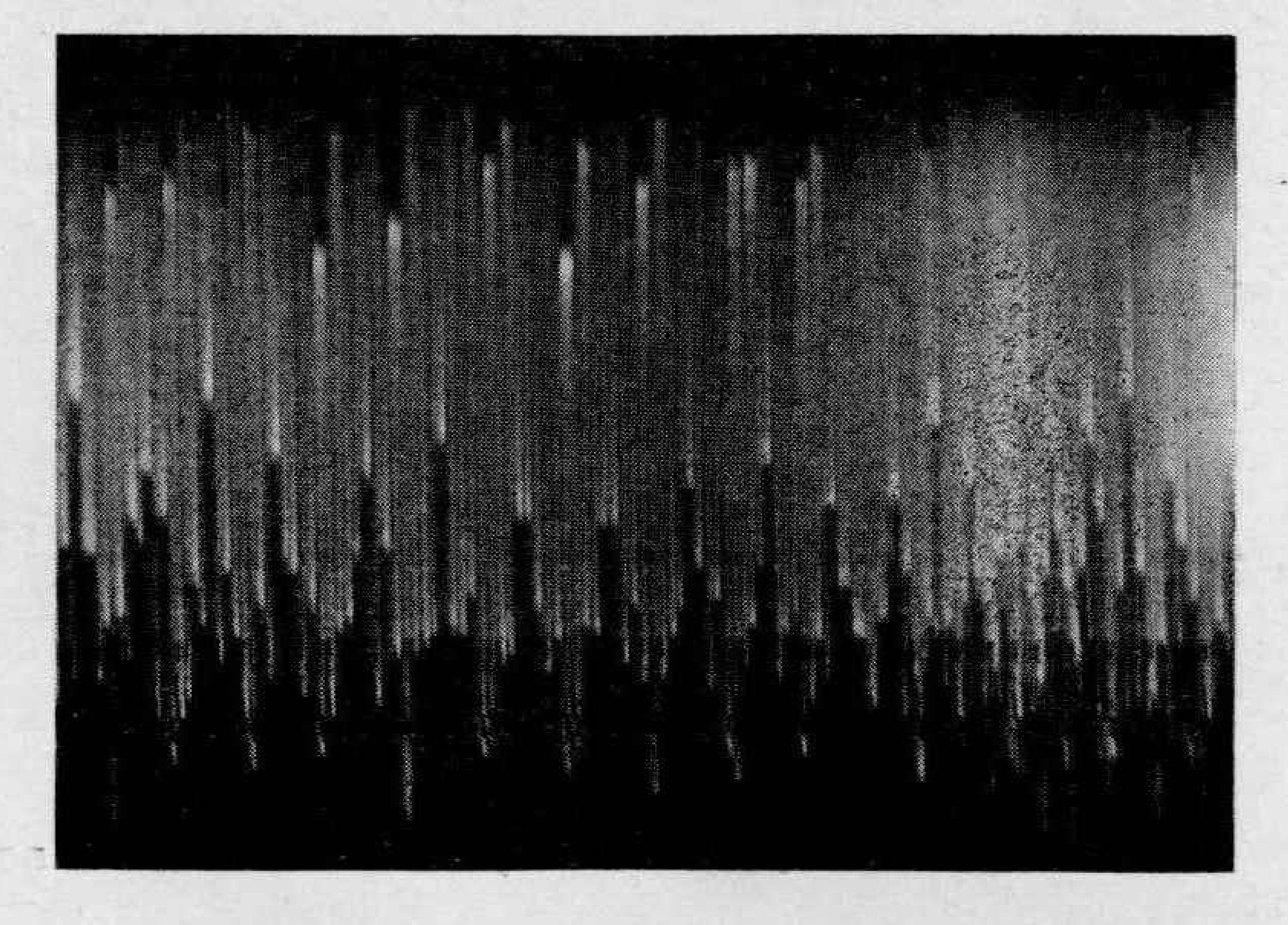
4. Ein Herr pfeift auf a_1 = 217,5 Hertz



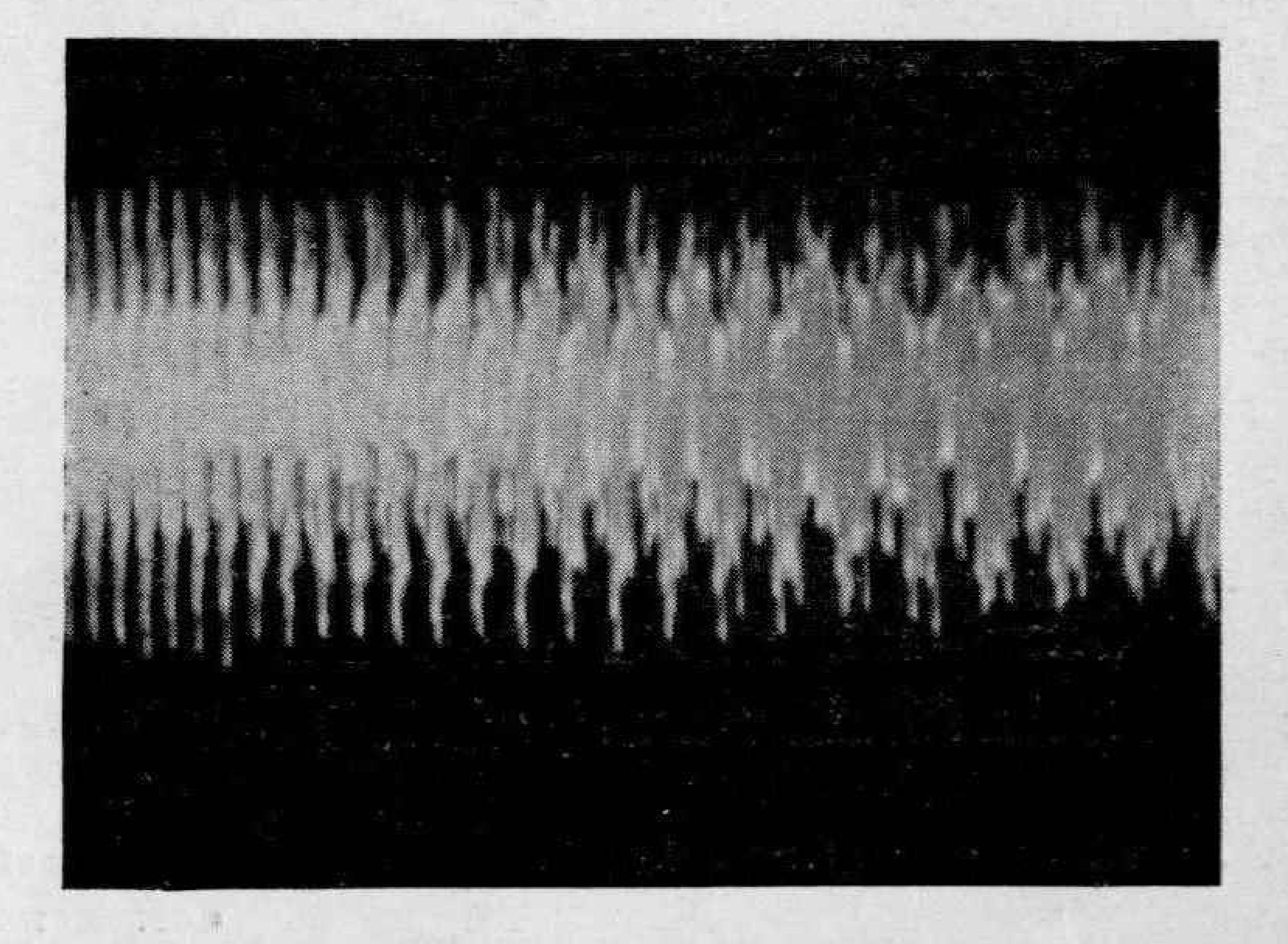
5. Dame und Herr pfeifen zusammen auf a^1 und a_1 (435 und 217,5 Hertz)



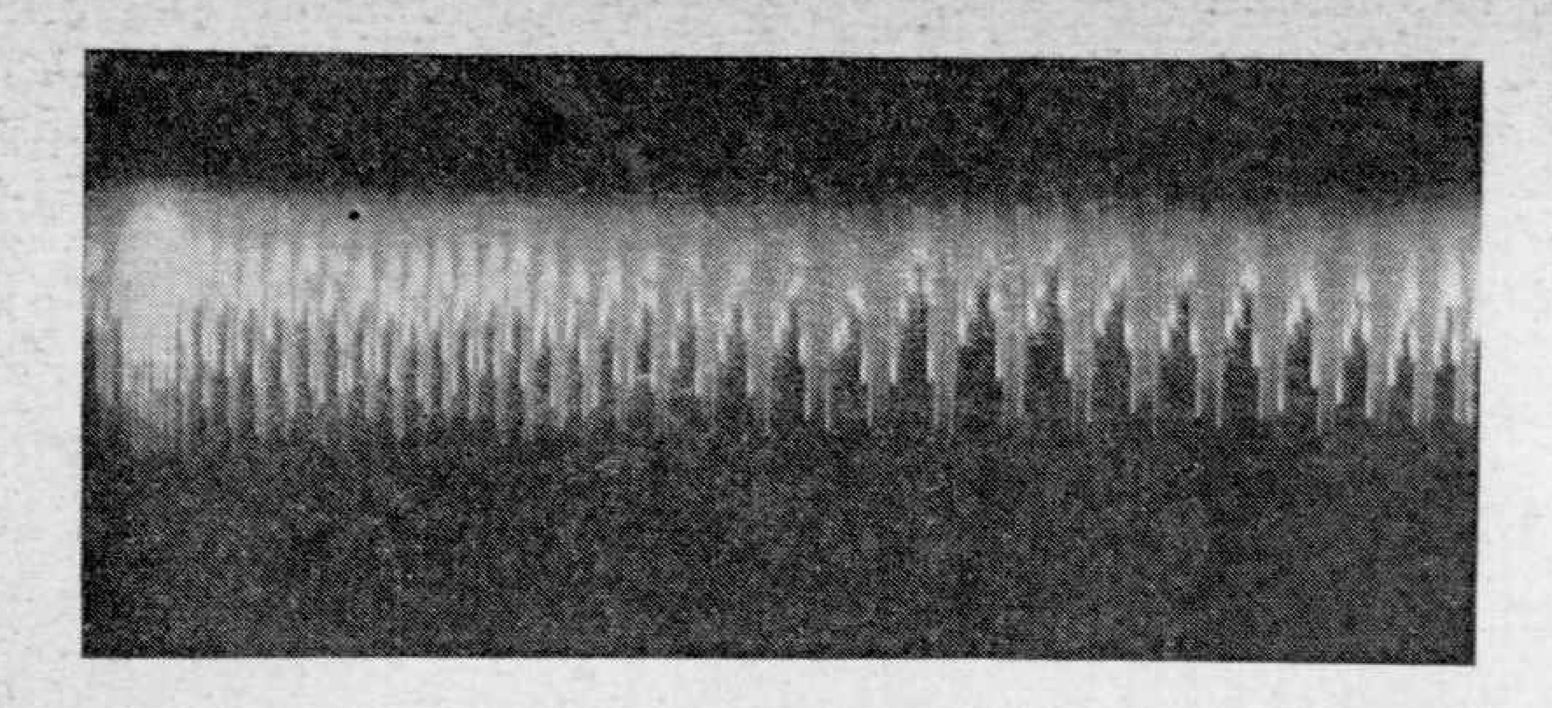
6. Stimmpfeife auf Kammerton a^1 (435 Hertz)



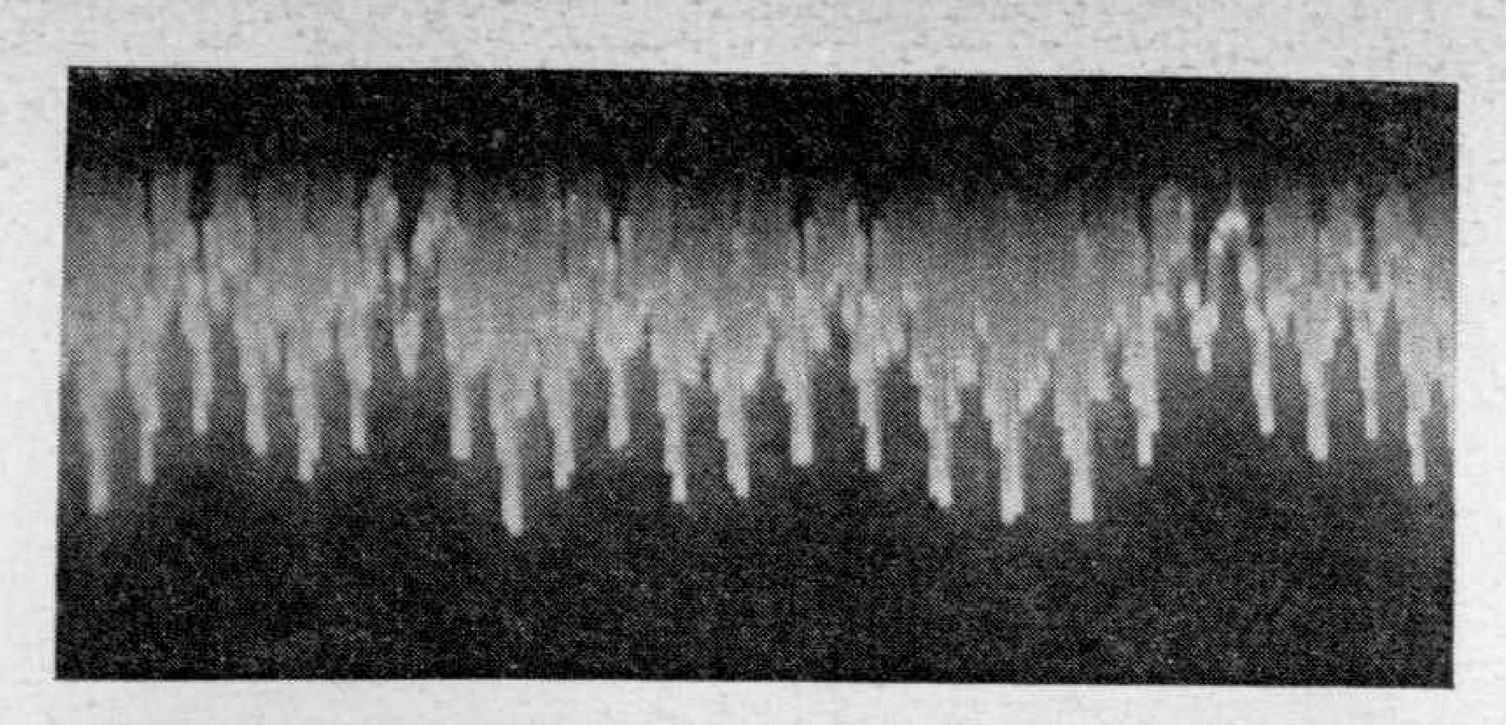
7. Stimmpfeife auf Ton e^2 (651,8 Hertz)



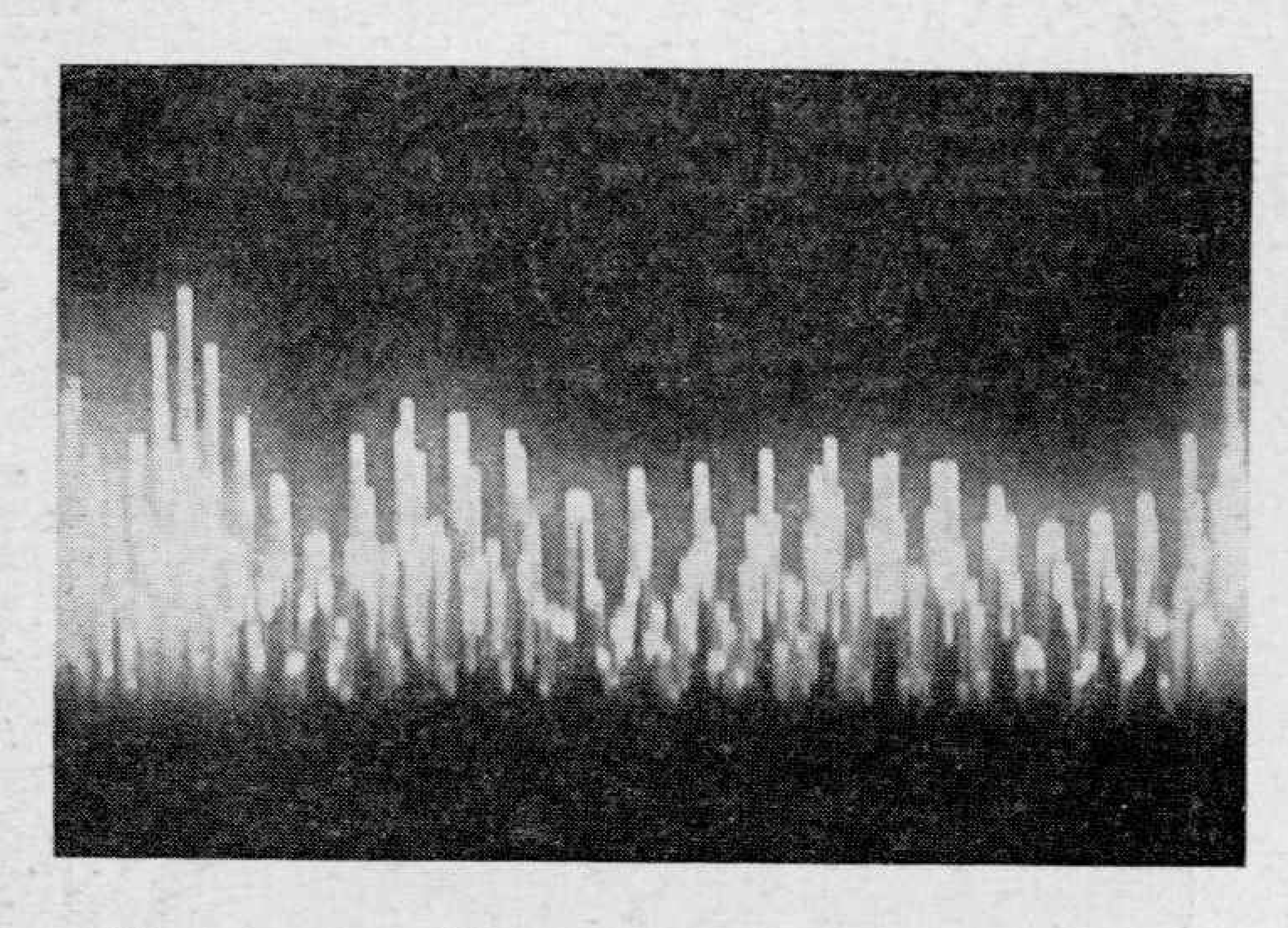
8. Stimmpfeifen auf a^1 und e^2 (435 und 651,8 Hertz)



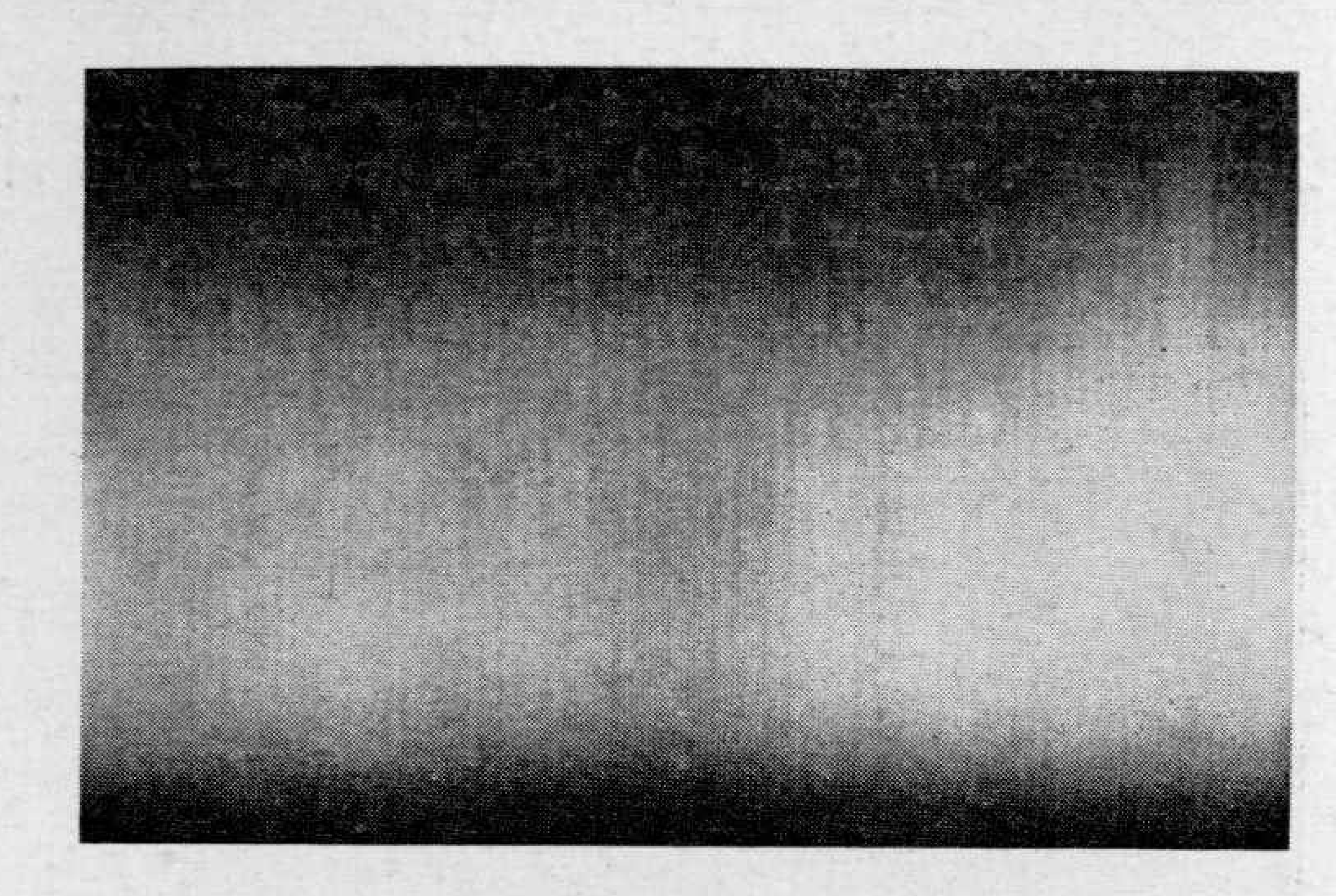
9. Geschulte Sängerin singt »a« auf Grundton a^1 = 435 Hertz



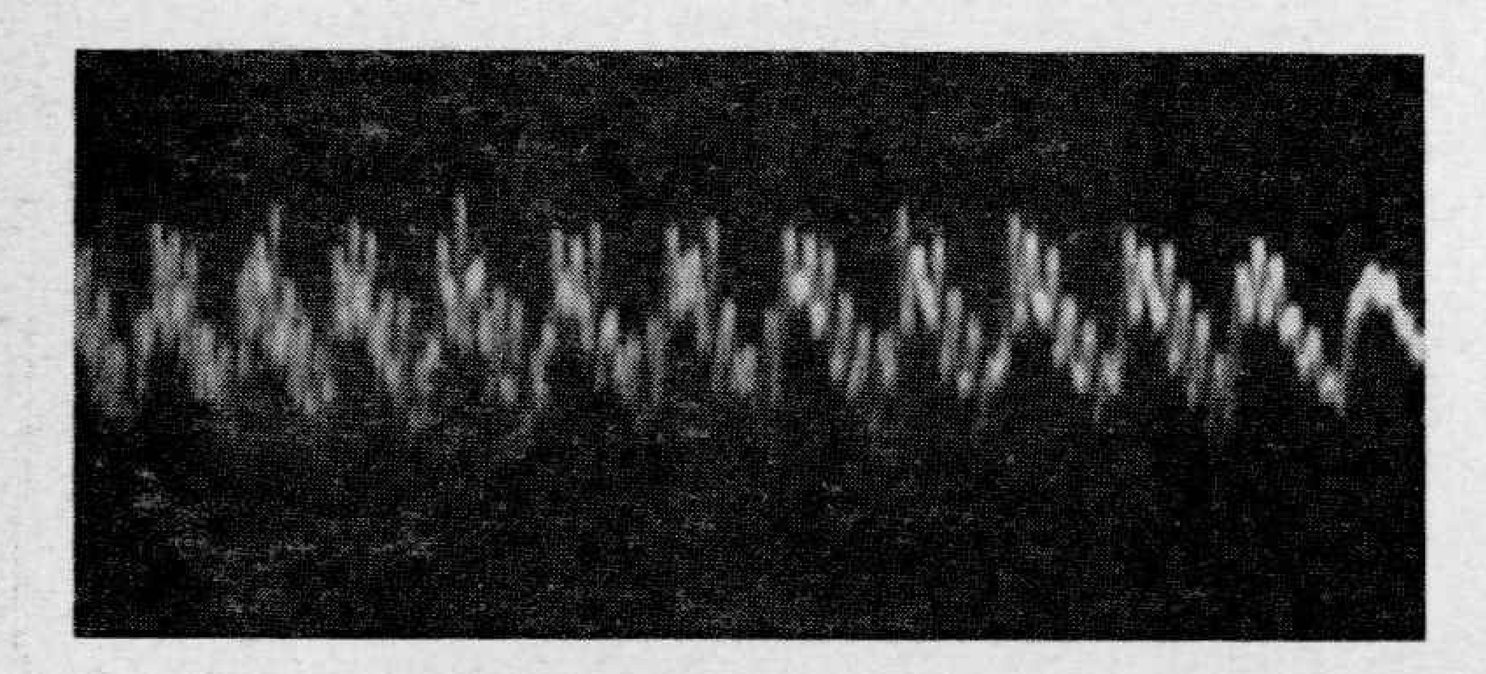
10. Der »a«-Klang der Damenstimme aus Bild 9 wird begleitet mit der »a«-Stimmpfeife aus Bild 6



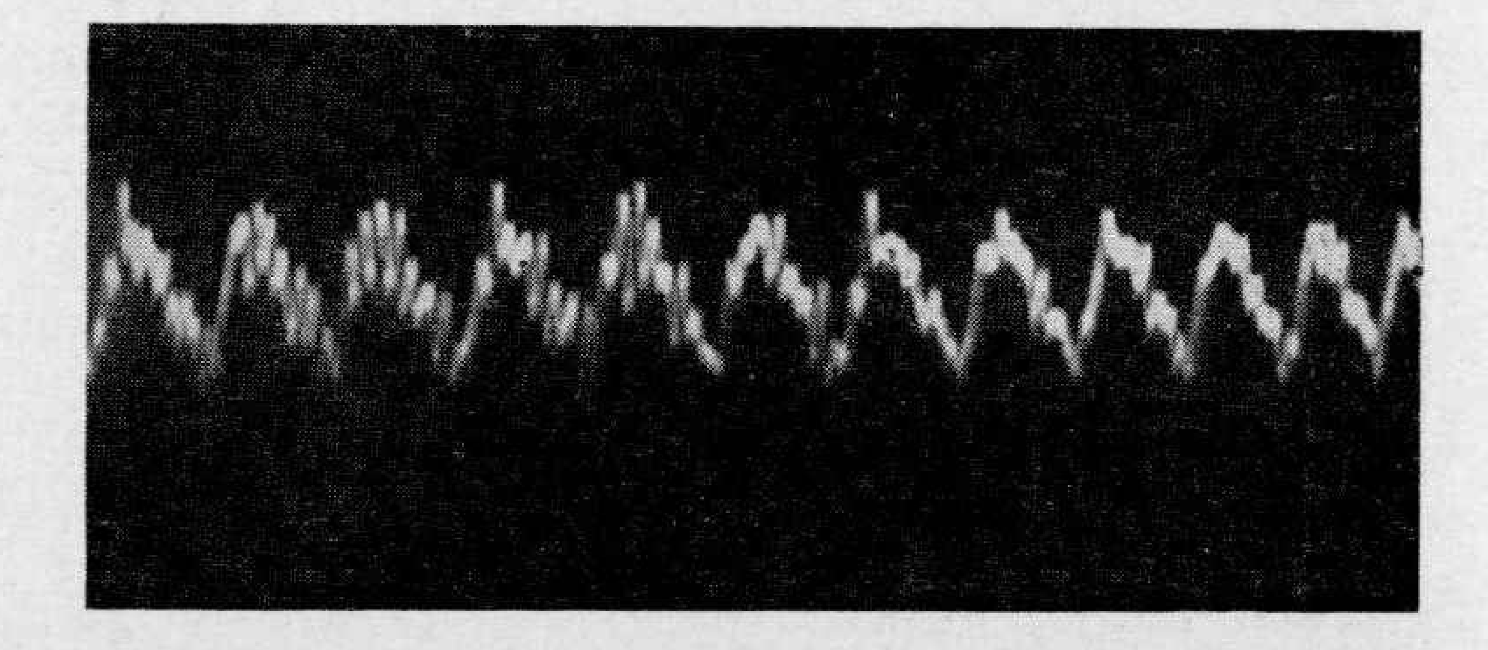
11. Wieder ein »Unisono«: Die Damenstimme aus Bild 9 singt »a^1« = 435 Hertz und eine Herrenstimme a_1 = 217,5 Hertz



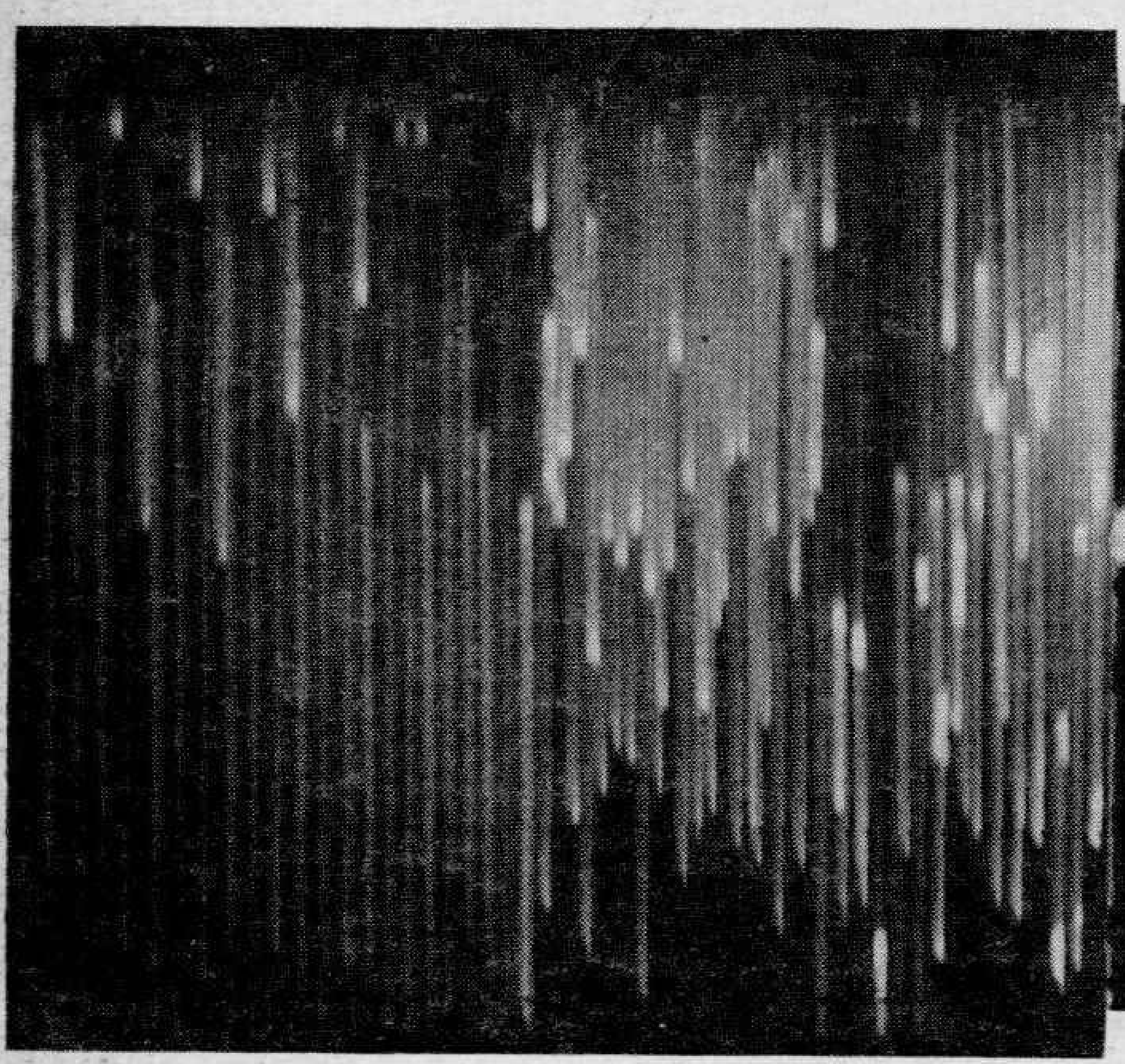
12. Geschulter Redner spricht ein scharfes helles »e«

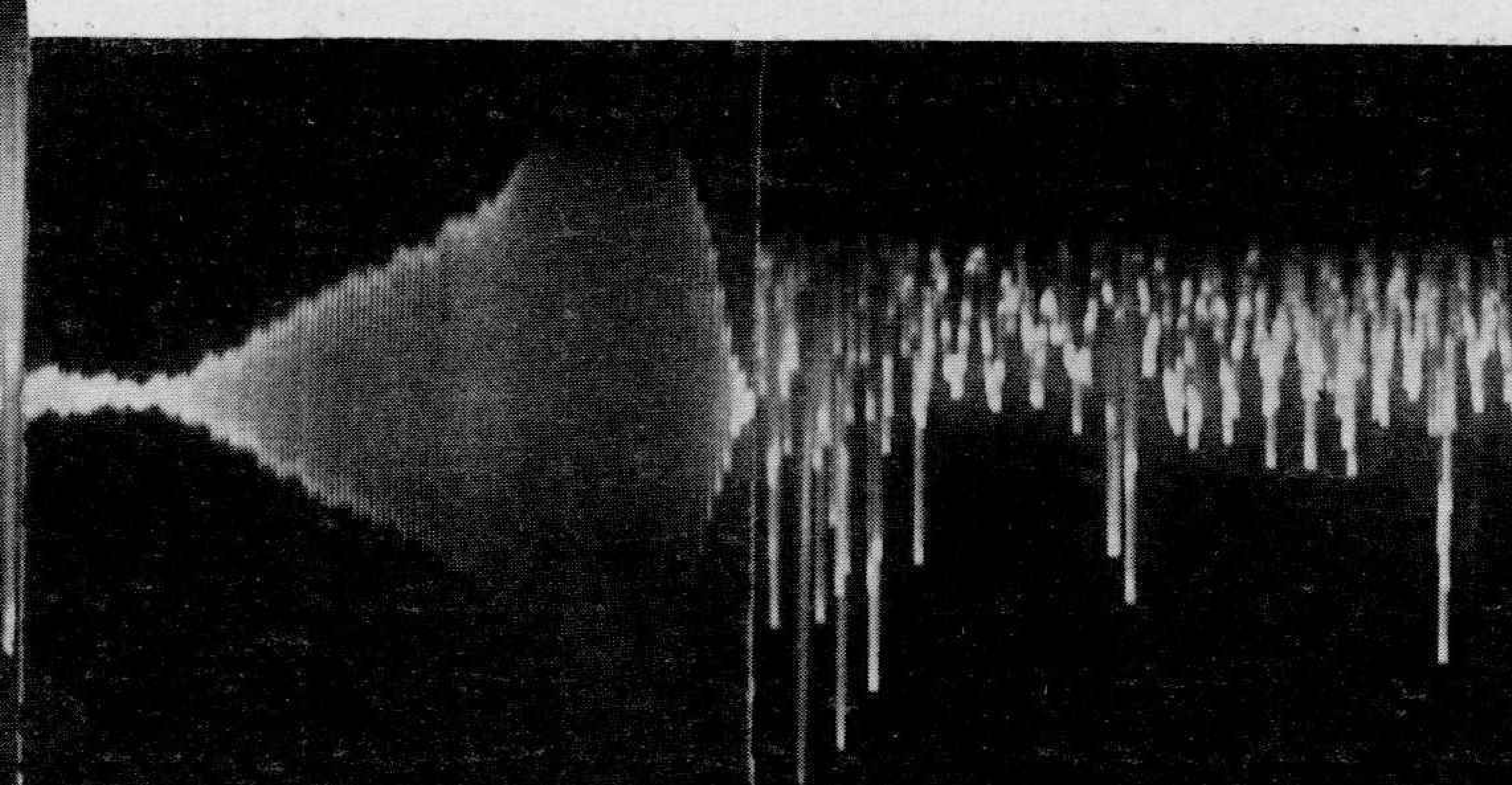


13. Kindliche Jungmädchenstimme spricht »e«



14. Kindliche Jungmädchenstimme spricht »i«





15. Eine Menschengruppe lacht

16. Ein hart angeschlagener »offener« Klavierton

17. Sprechchor spricht das Wort »sago«

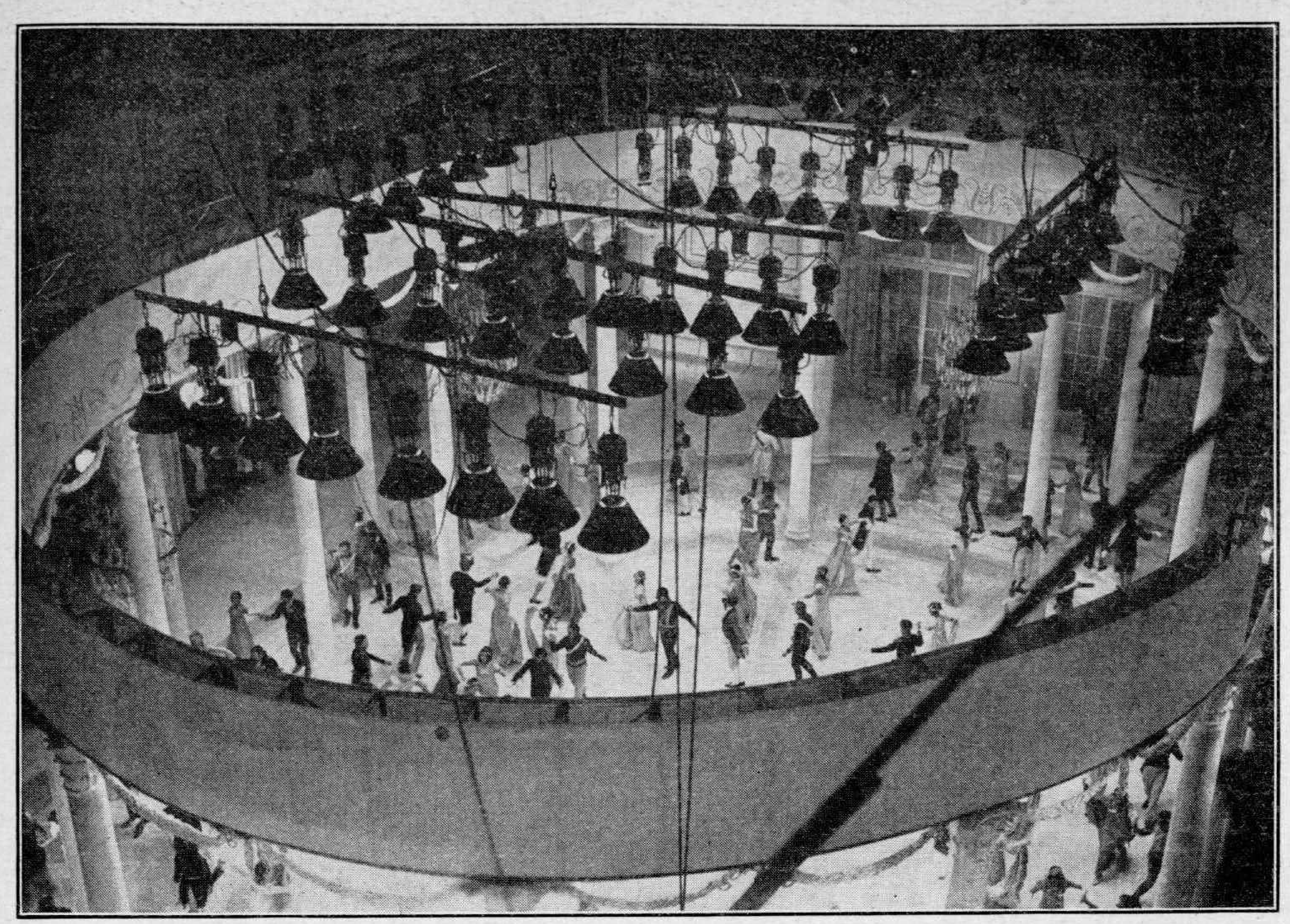


Photo: Ufa

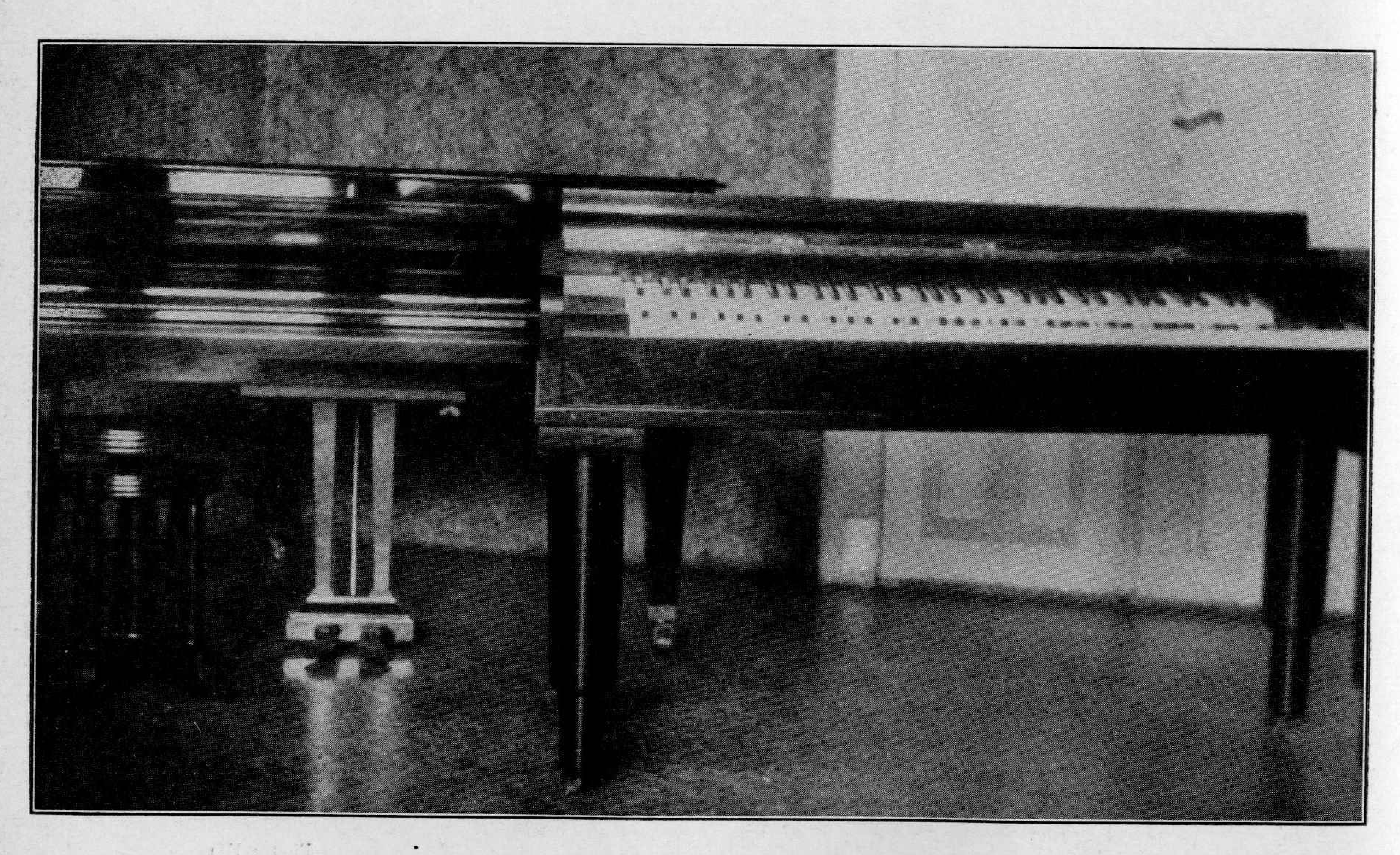
Szene aus dem Tonfilm »Der Kongreß tanzt« (Atelieraufnahme)



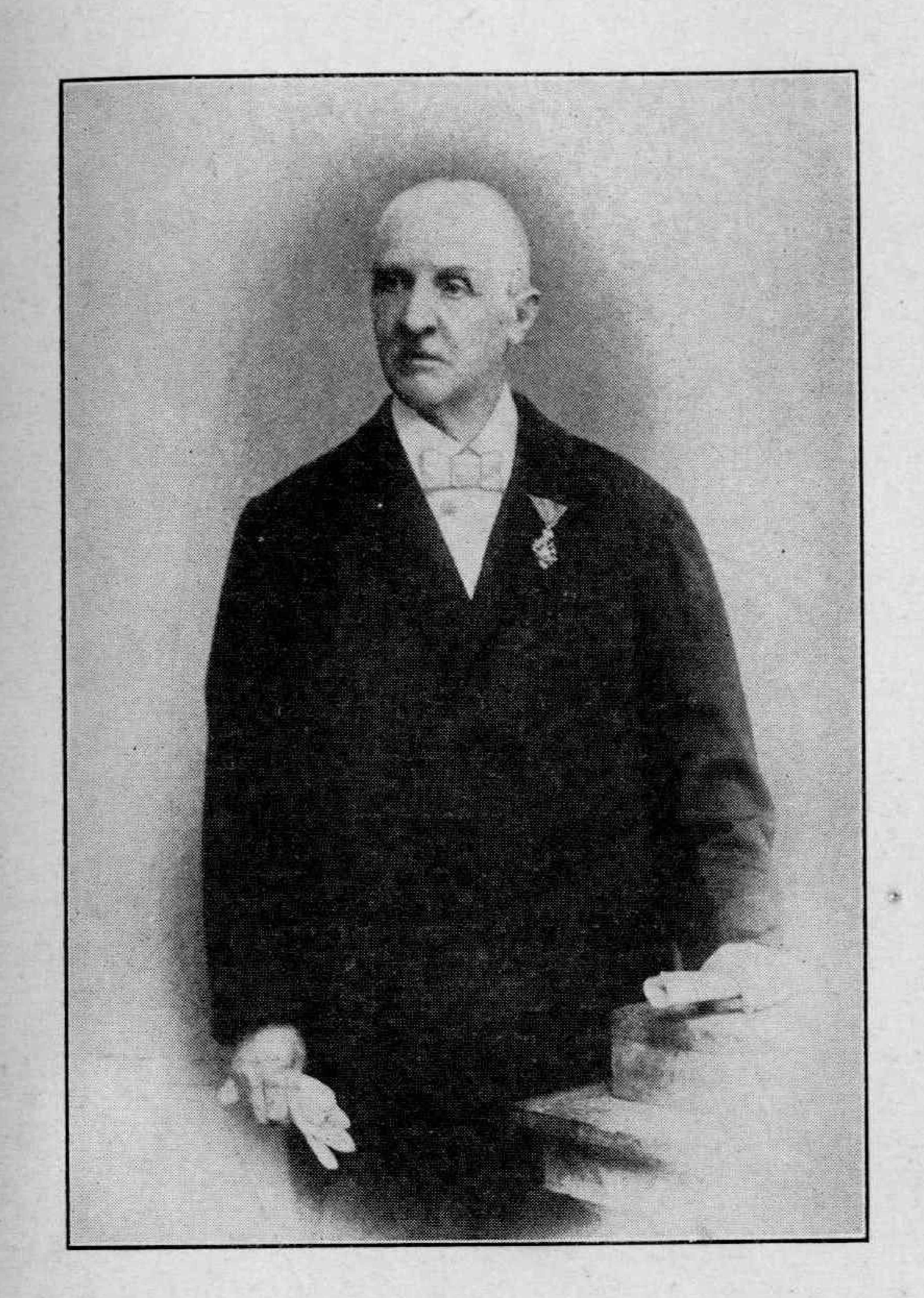
Photo: Ufa

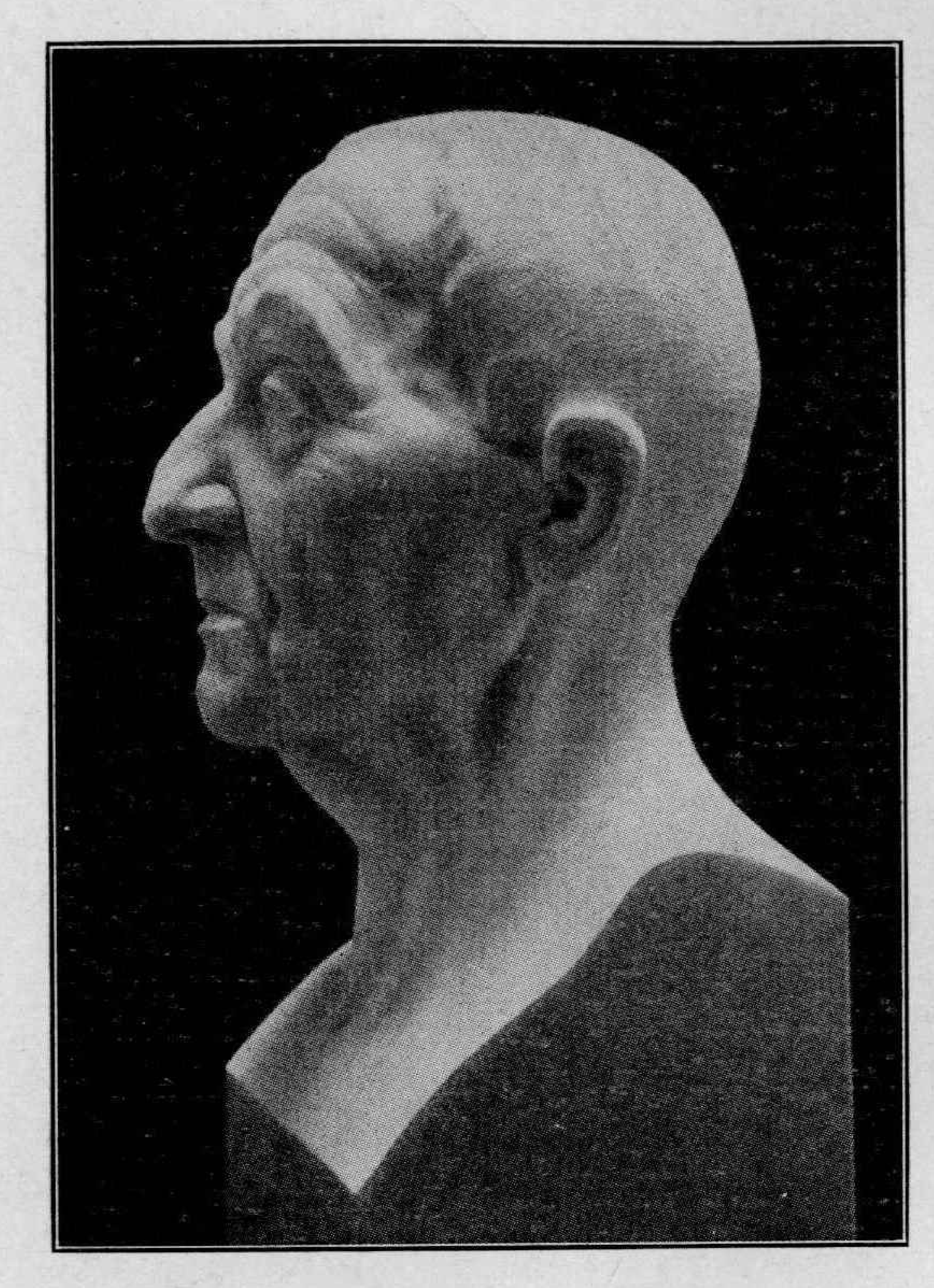
Szene aus dem Tonfilm »Bomben auf Monte Carlo« (Freilichtaufnahme)





Das Moorsche Doppelklavier mit dem Vorsetzer von Leonhard Deutsch
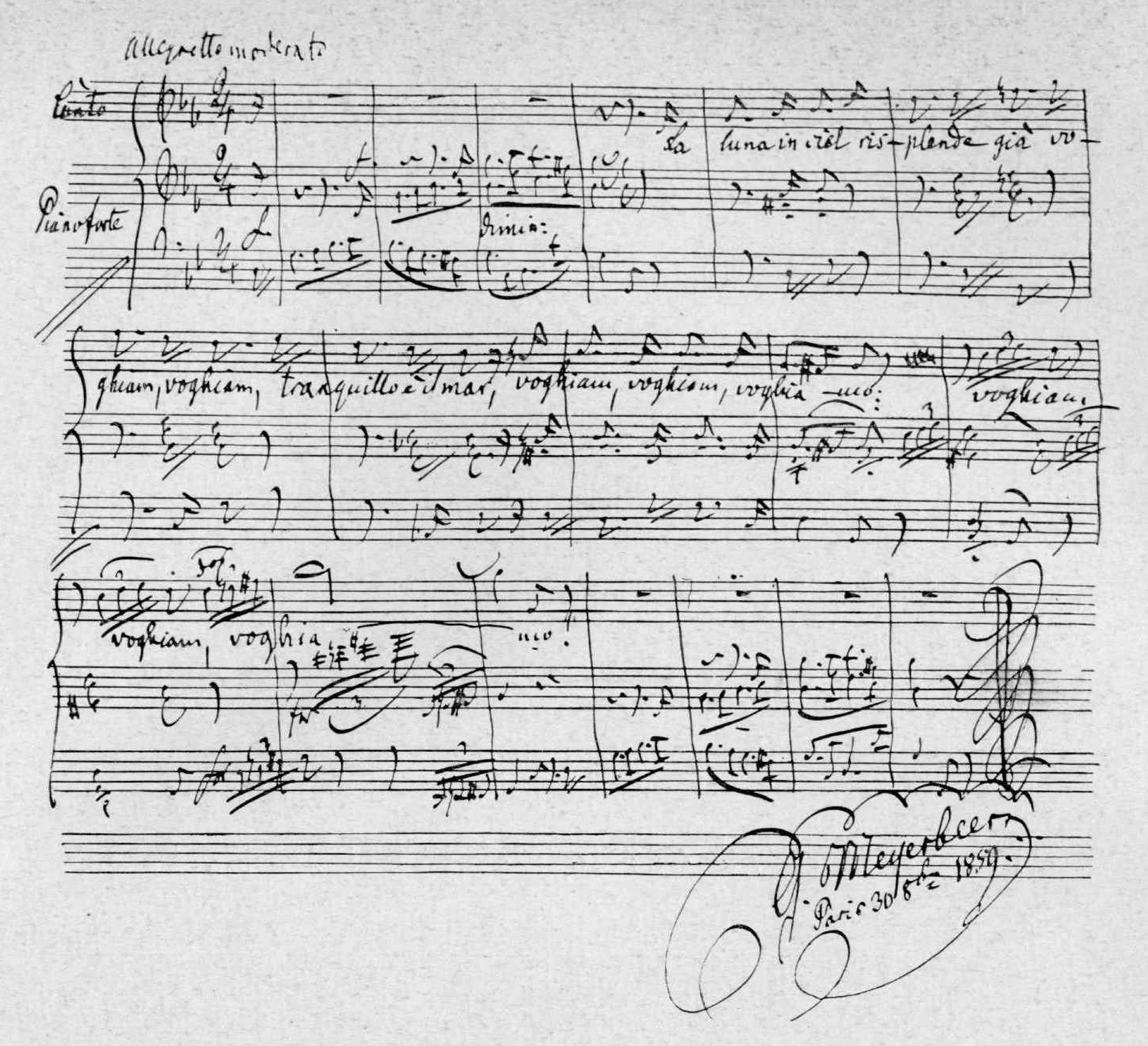




ANTON BRUCKNER

nach einem Lichtbild 1890

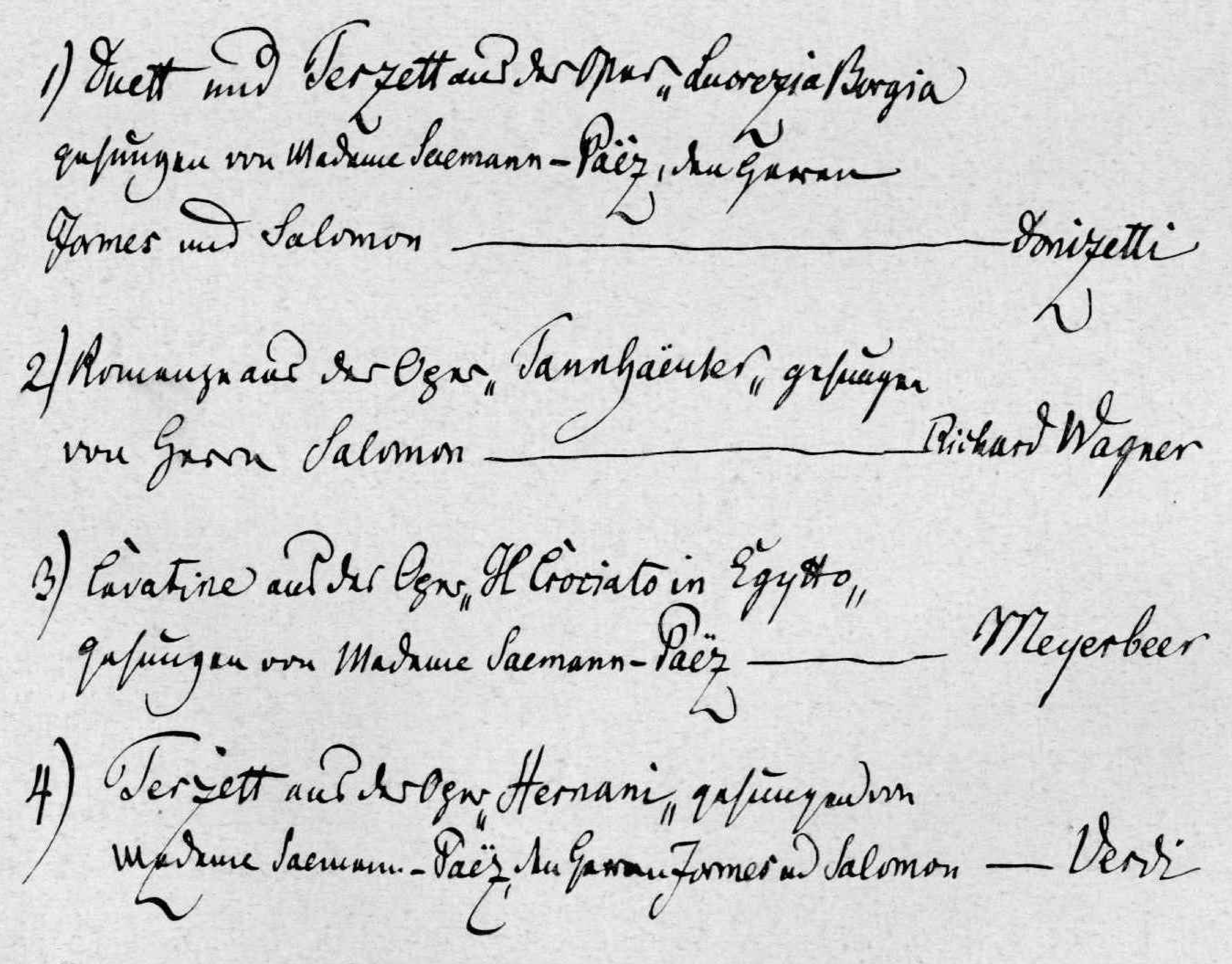
Büste von Fritz Zalisz



MEYERBEER
nach einer französischen Steinzeichnung 1857
Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)



Notenhandschrift Meyerbeers (1859)



1) Duett und Terzett aus der Oper „Lucrezia Borgia" gesungen von Madame Saemann-Paëz, den Herren Formes und Salomon — Donizetti

2) Romanze aus der Oper „Tannhäuser" gesungen von Herrn Salomon — Richard Wagner

3) Cavatine aus der Oper „Il Crociato in Egytto" gesungen von Madame Saemann-Paëz — Meyerbeer

4) Terzett aus der Oper „Hernani" gesungen von Madame Saemann-Paëz den Herren Formes und Salomon — Verdi

Programmentwurf Meyerbeers zu einem Berliner Hofkonzert (1860)

Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)
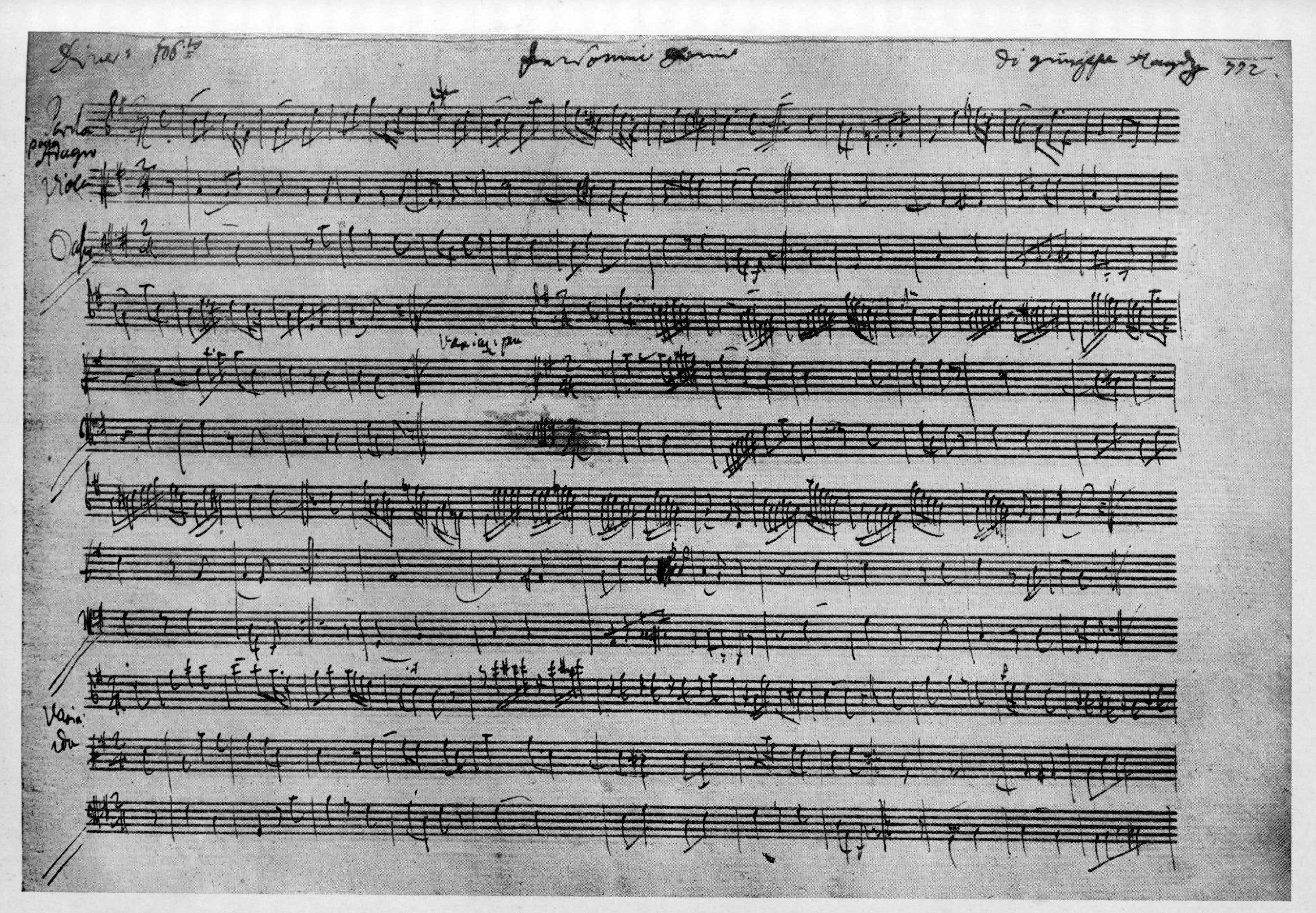


Bühnenbild zum 4. Akt des »Prophet« der Uraufführung in Paris

Bühnenbild zum 5. Akt der »Hugenotten« der Uraufführung in Paris
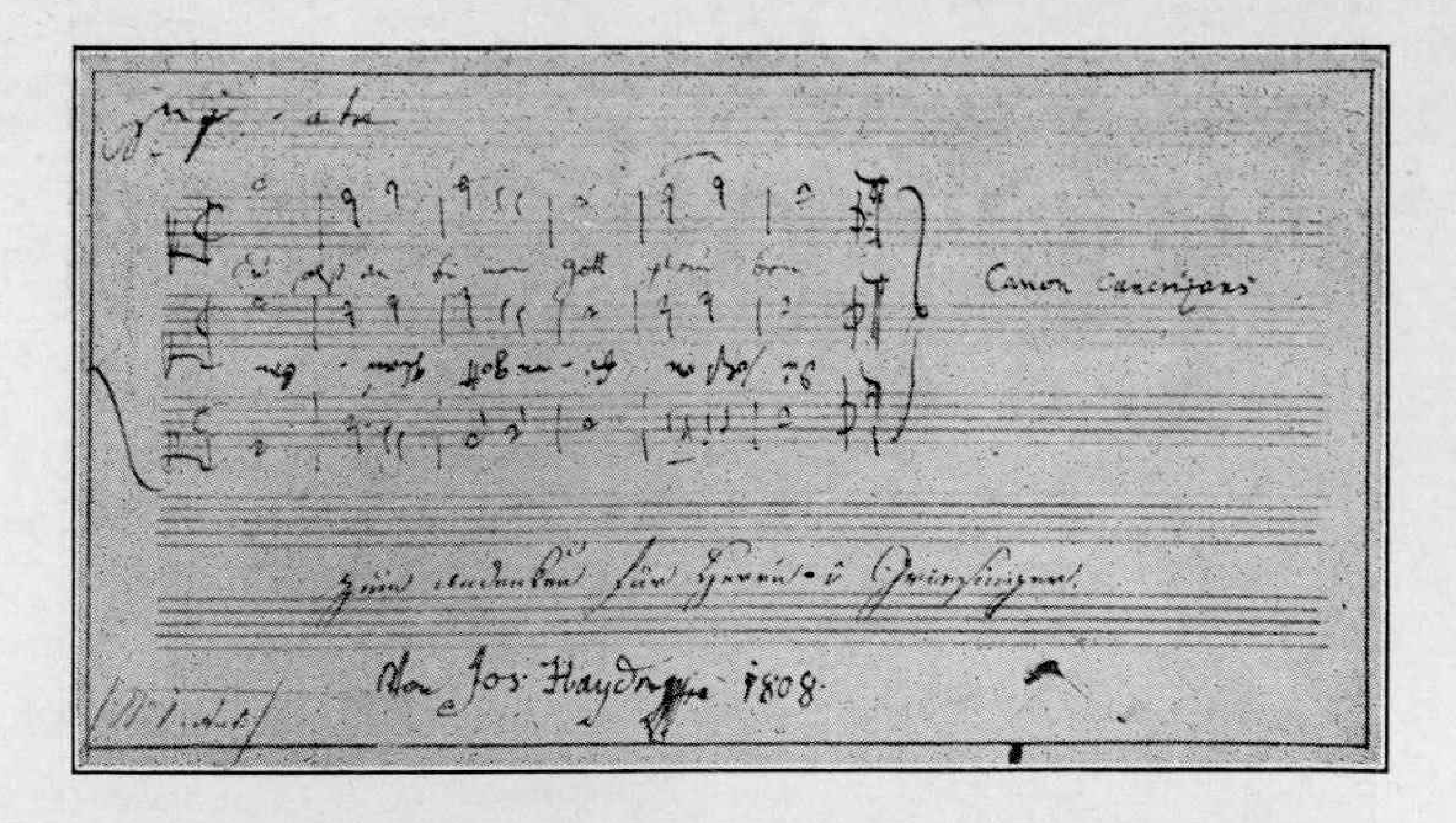
Aus Julius Kapp: Meyerbeer (Verlag: Max Hesse, Berlin)



DAS TITELBILD ZUR ERSTAUSGABE DER PARTITUR DER „JAHRESZEITEN“ 1801



DIE ERSTE SEITE DES 106. DIVERTIMENTO VON HAYDN (1772)



DAS ERSTE GEBOT AUS HAYDNS KANON-ZYKLUS
„DIE ZEHN GEBOTE“

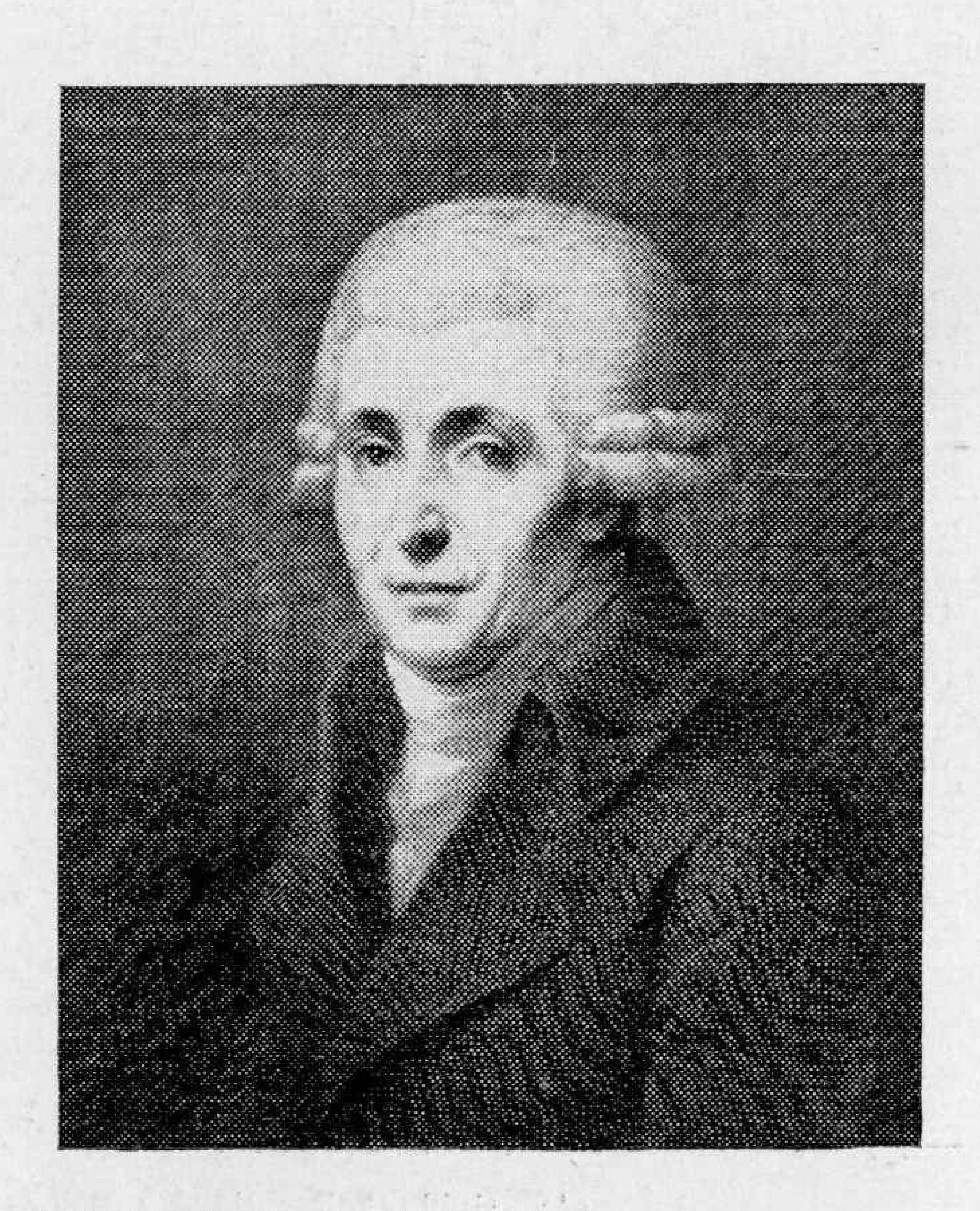
DIE 2.—4. VARIATION AUS HAYDNS STREICHQUARTETT OP. 76 NR. 3 (KAISERQUARTETT)

(Aus Guido Adler: Handbuch der Musikgeschichte. Verlag: Max Hesse, Berlin)

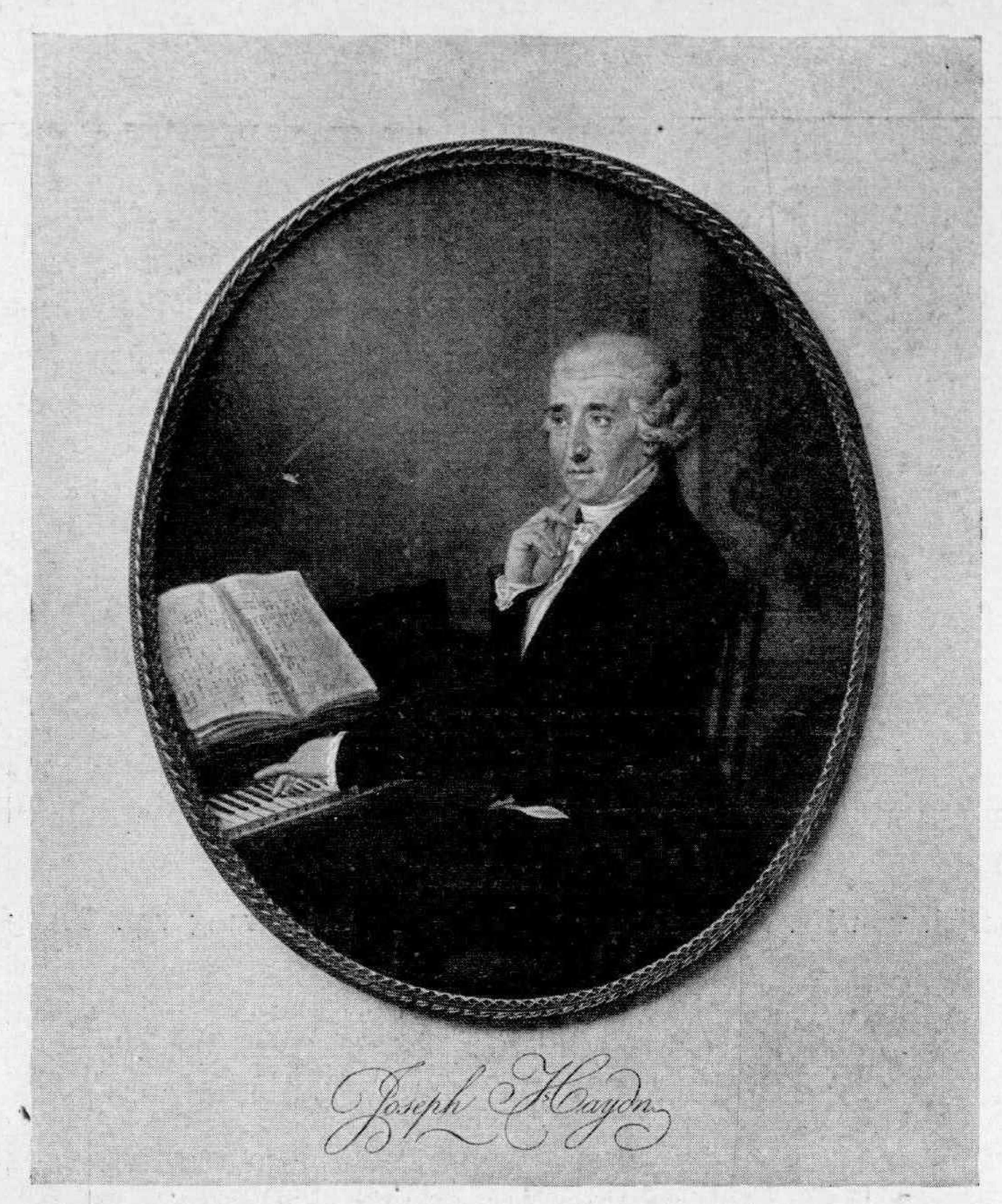


BILDNIS HAYDNS VOM JAHRE 1765
Maler unbekannt. Im Esterhazyschen Besitz (Eisenstadt)
(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

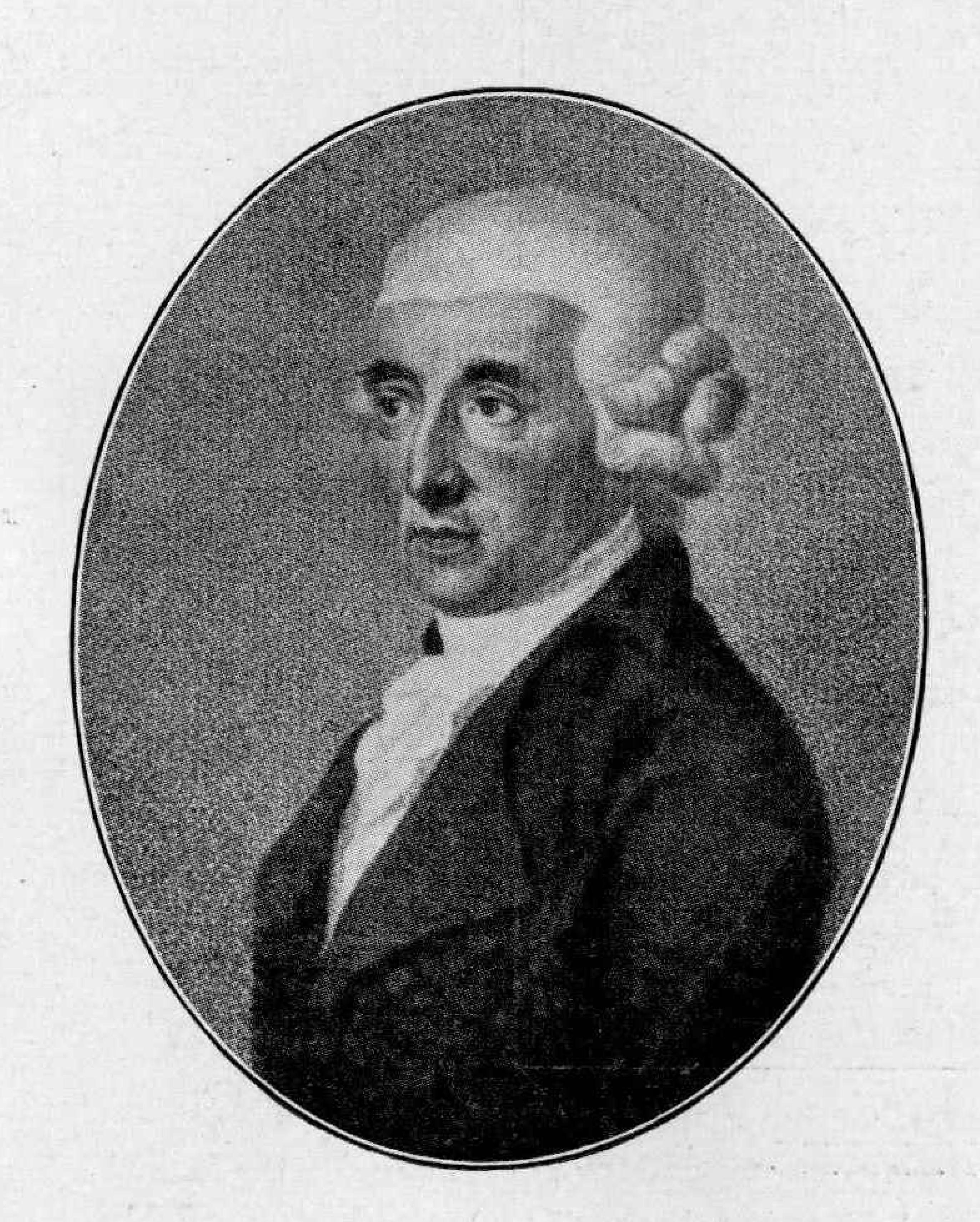




BILDNIS HAYDNS NACH JOHANN CARL ROESLER
von Ph. Trière (1800) von L. Sichling (1856)



Bildnis Haydns nach einem Farbenlichtdruck von M. Jaffé
Original: das Gemälde eines unbekannten Künstlers
(Mit Genehmigung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien)

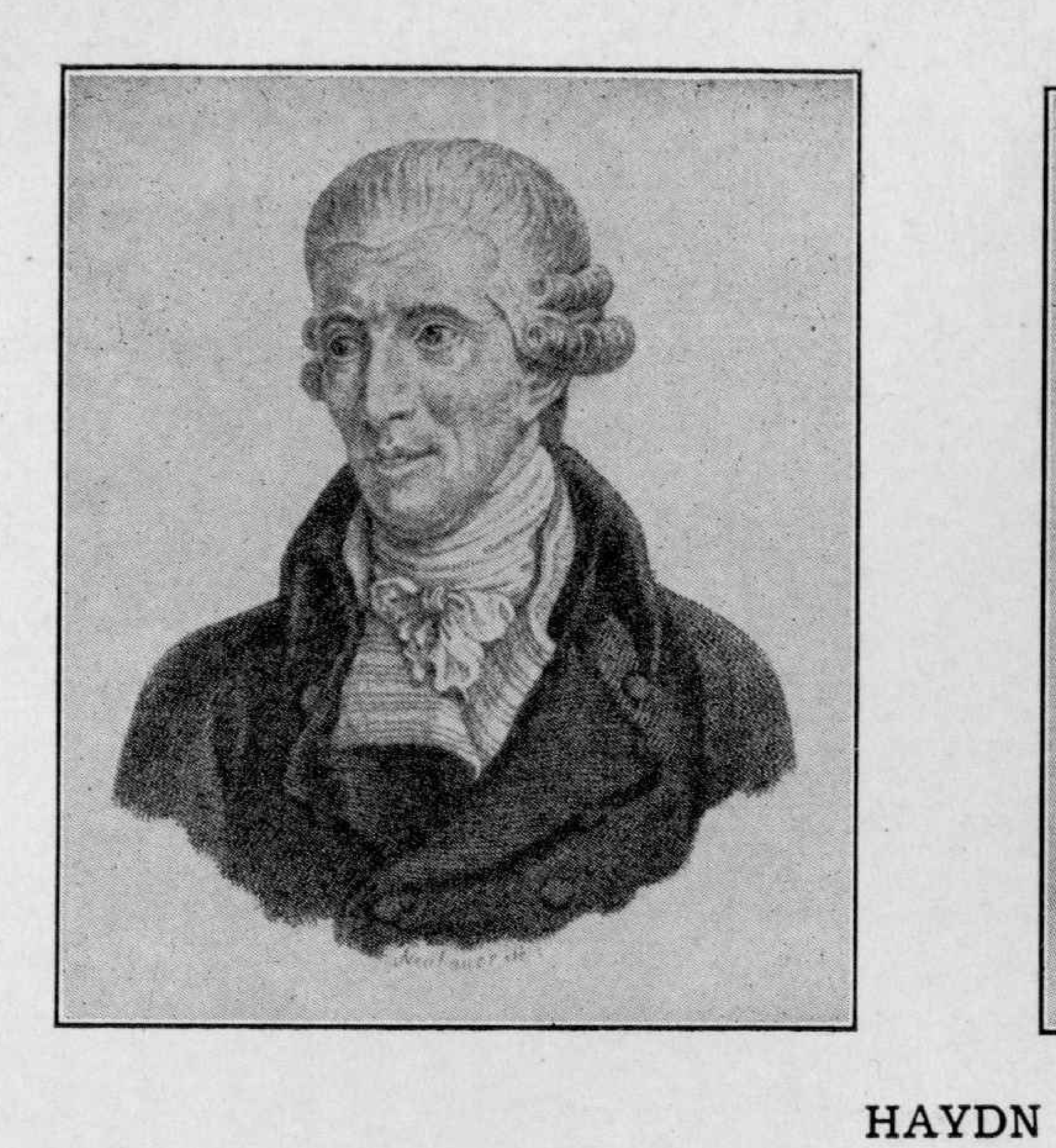


nach Johann Ziterer,
Stich von J. Neidl (1800)



nach einem Wachsmedaillon
von Ihrwach (1803)

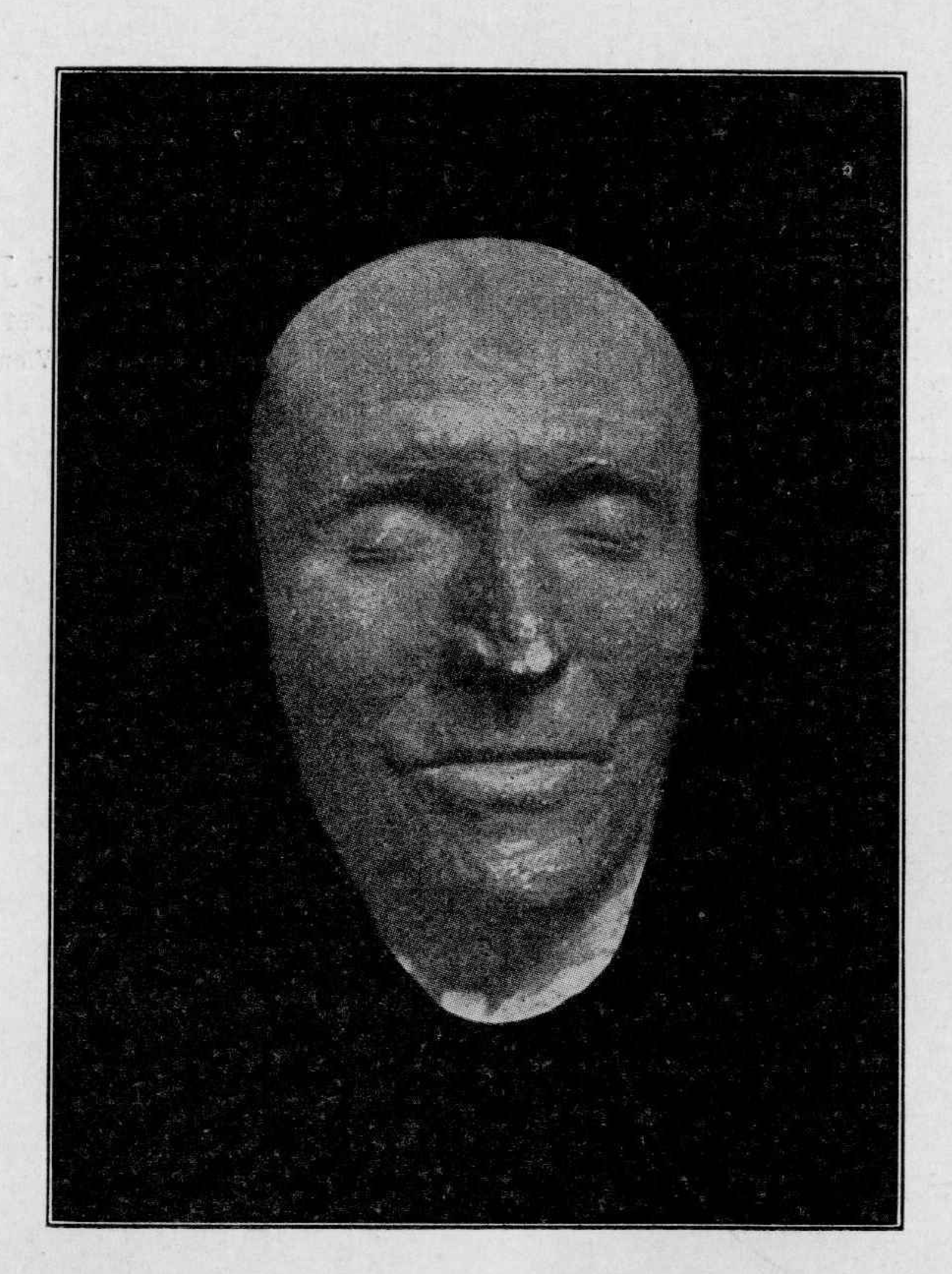
(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)





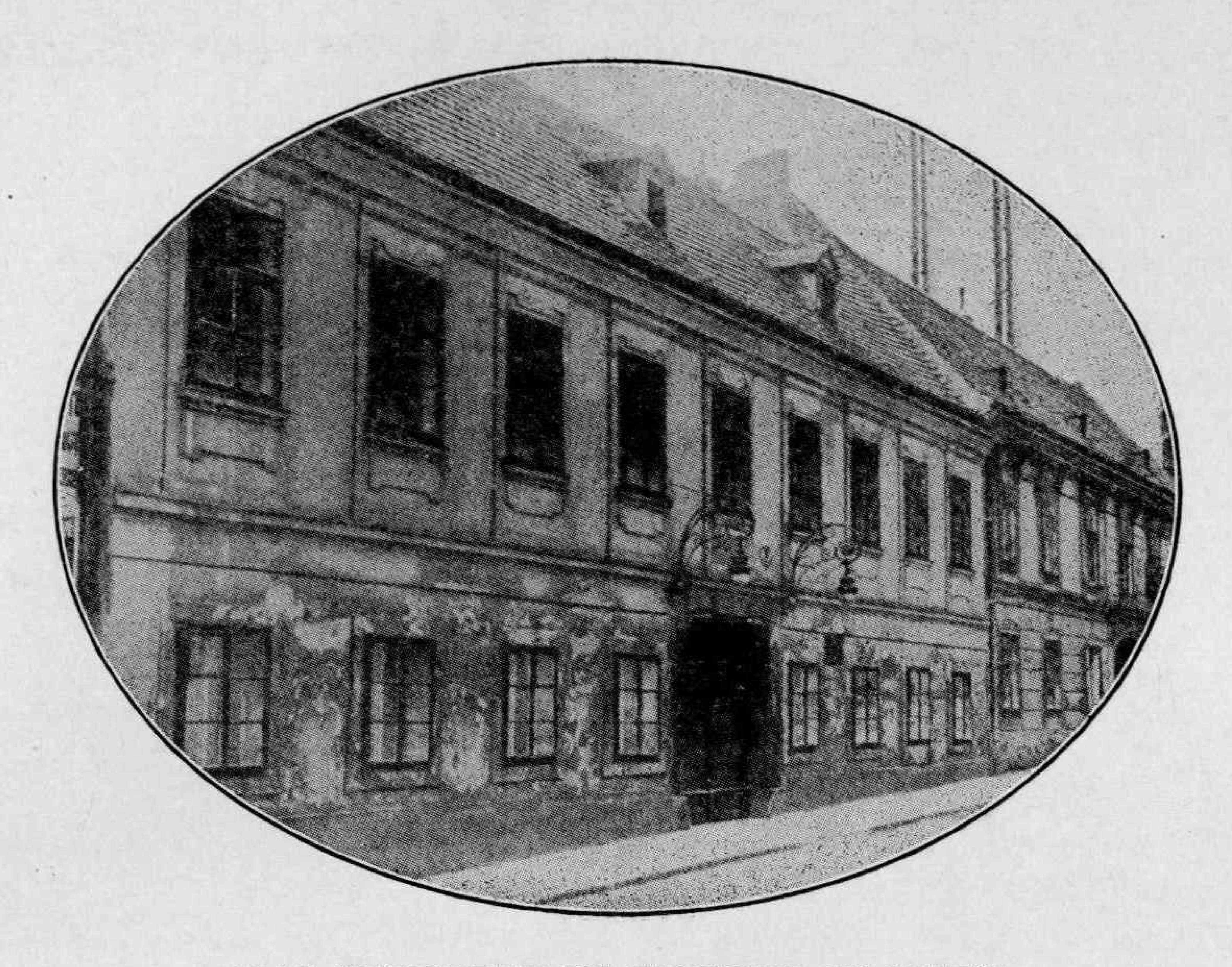
HAYDN

Kupferstich von Fr. L. Neubauer — Zeichnung von Georg Dance



HAYDNS TOTENMASKE

(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)

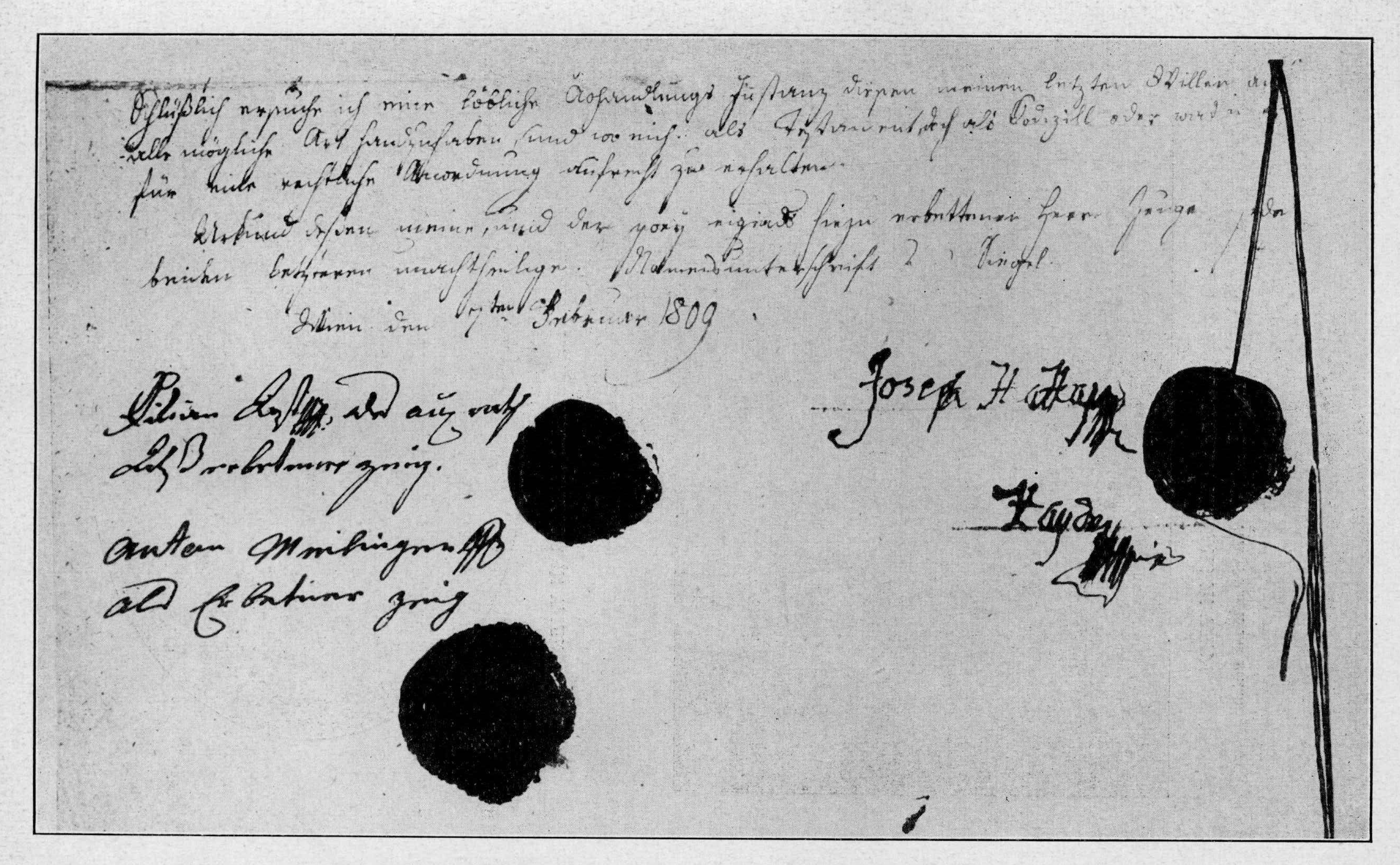


DAS STERBEHAUS HAYDNS IN WIEN



DAS STERBEZIMMER HAYDNS IN WIEN

(Aus Roland Tenscherts Haydn-Biographie. Verlag: Max Hesse, Berlin)



Wien den 7ten Februar 1809

Joseph Haydn

DIE SCHLUSSZEILEN DES LETZTEN TESTAMENTS VON JOSEPH HAYDN